GEORGES FRANJU

Ciclo organizado pela CINEMATECA PORTUGUESA com o alto patrocínio da EMBAIXADA DE FRANÇA, em LISBOA.

nota prévia

O ciclo Georges Franju só se tornou possível graças ao alto patrocínio que a Embaixada de França em Lisboa concedeu a esta iniciativa da Cinemateca Portuguesa. Aos seus Serviços Culturais se deve o estabelecimento dos necessários contactos com Georges Franju, facilidades para o envio de filmes e a própria vinda a Portugal do cineasta francês. Por essa inestimável colaboração aqui fica expresso o agradecimento da Cinemateca Portuguesa.

A selecção de filmes para este ciclo fez-se com o acordo expresso de Georges Franju. Da obra cinematográfica incluem-se todas as longas metragens, à excepção de Pleins Feux Sur l'Assassin *do qual se perderam negativo e cópias. Das curtas metragens serão exibidas aquelas que Franju considera relevantes para a construção da sua obra e representativas do seu estilo. Da sua vasta obra televisiva veremos apenas* Le Dernier Mèlodrame; *os restantes trabalhos foram infelizmente atingidos por uma grave deterioração da cor que torna irreconhecível o projecto que os originou, não estando portanto as cópias em condições próprias para exibição.*

O catálogo que serve de apresentação a este ciclo divide-se em dois blocos. No primeiro tenta dar-se uma visão multifacetada da obra do realizador. Abre-se com um texto inédito — e belo — de Henri Langlois. Sobre os ecos portugueses, e não só, da obra de Franju se debruça o texto de M. S. Fonseca. De Tom Milne é o texto bio-filmográfico que se segue. R. Durgnat procura precisar o lugar que em termos de estilo e filiação estética cabe ao cineasta.

O conjunto de textos da segunda parte ilustra a actividade crítica e teórica de Georges Franju e, desde já, nos permitimos chamar a atenção para a brilhante análise que ele dedica ao estilo de Fritz Lang, cineasta cuja influência na sua própria obra Franju não nega. Assinalamos ainda o texto inédito que o cineasta teve a gentileza de preparar especialmente para este catálogo e que encerra o segundo bloco.

A filmografia completa de Franju vem a fechar o catálogo. Last but not the least, *porque em termos de informação e avaliação crítica (ou o quanto actualizar essa avaliação seja possível) a Cinemateca publicará as já habituais folhas de apoio a cada um dos programas deste ciclo.*

Le Sang des Bêtes

georges franju

Acontece por vezes no curso da projecção de um filme antigo, que um riso irresistível actua sobre vós como um comutador.

Faz-vos subitamente ver a imagem com os olhos de outrem e, apesar da vossa admiração pelo trabalho de um realizador, de toda a vossa admiração face à arte de um intérprete, um riso louco possui-vos porque compreendereis que o sublime que julgais ver, é tão insólito como uma aparição de carnaval à saída das oficinas Renault.

Acontece também que o acaso coloca cara a cara, na esquina de uma rua, um canapé Duchesse na montra de um antiquário e um jovem operário. O operário ri-se do canapé tanto quanto lhe parece grotesco com as suas formas bojudas, os seus entrançados, os seus vernizes e tanto quanto é estranho ao seu universo.

O seu olho é virgem.

É esta ingenuidade do olho, acrescida a uma honestidade total, que faz a força de Franju.

Basta-lhe olhar e captar o que vê.

Todos os cineastas interpretam, ele, contenta-se com despir o objecto, descarná-lo do verniz do hábito, ''desembaraçá-lo da sua aparência'' e de no-lo revelar.

É assim que, revolucionário *malgré lui,* panfletário sem o querer, descobrindo uma realidade que, muito naturalmente, exprime, Georges Franju passeia-se com a candura do valdevinos do conto de Andersen que via bem que o rei estava nu e não lhe custava nada dizê-lo.

É por isso que ele é o único realizador insólito deste tempo.

É também o único, desde Vigo, a submeter a objectiva à sua visão, a suprimir-lhe toda a participação involuntária.

E, tal como Vigo, conhece a solidão dos poetas.

A obra de Franju não pode senão entusiasmar aqueles a quem encanta o poder que dá ver enfim seres e coisas tais como são e tais como não se vêem.

A sua obra tem uma profunda realidade, um lirismo, uma grandeza e uma serenidade até na violência, porque

ele vê claro, porque o seu olhar é virgem, porque nenhuma influência exterior, nenhuma dúvida exterior, alteraram, em caso algum, o rigor da sua mestria, ou a permanência do seu estilo.

HENRI LANGLOIS
(Inédito. Tradução de M.S. Fonseca)

Langlois e Franju

um cineasta maldito

1. A Georges Franju pode-se atribuir com inteira propriedade o epíteto, mais ou menos honroso, conforme os pontos de vista, de *cineasta maldito*. Para além dos elementos estruturais da sua obra que o mal evoquem, uma outra razão contribui decisivamente para a justeza daquela classificação. E essa razão é o silêncio.

Começando pela curta metragem Franju depressa seria duplamente "arquivado": no compartimento do anti--cinema que a curta metragem tem fama de ser, uma vez que, parafraseando Godard, uma curta-metragem não tem tempo de *pensar*. Se a curta-metragem é o desejo manifesto da longa-metragem (a sua ante-câmara, poder--se-ia dizer) então haveria que esperar pela chegada de Franju ao "grande cinema" e é por isso que Godard ampliando e levando ao paradoxo o pensamento de uma das mais brilhantes gerações da crítica francesa escrevia: *"Nem sequer falámos — uma vez que fosse — de* La Première Nuit, *de Georges Franju, mas falámos isso sim de* La Tête contre les Murs". O génio de Franju era, portanto, reconhecido, mas a curta metragem revelava-se um espaço claustrofóbico para a crítica; segunda vez "arquivado", e bem mais insidiosamente, era-o no rótulo de documentarista social que lhe colaram. Com aquele rótulo se esconjurava afinal o insólito e sobretudo a crueldade que nos filmes de Franju se vinha sedimentar. Na suavidade — e cientificidade — aparente da classificação esconde-se o anátema, a raiva de ver exposto o que se quereria ignorado. São sombras dirão vozes anónimas, são as nossas sombras dirá *Hôtel des Invalides*, para só citar um exemplo. Por dessas sombras ter feito teatro, foi que George Franju viu *Le Sang des Bêtes* ser mal recebido (salvou-o a posição favorável de Jean Cocteau) e *Hôtel des Invalides* alvo de indignações tão anónimas como o telefonema que ao ministério interessado um crítico fez chegar.

Por Franju, cineasta maldito, juraria, logo a seguir à sua primeira longa-metragem (tal como antes lhe admirava privadamente as curtas-metragens), a chamada, para o bem ou para o mal, "nouvelle vague". E Godard

feria no seu centro a verdade mesma da obra de Franju ao escrever: *"Ao contrário do que sucede com Hitchcock, e tal como ocorre em Lang, o que recordamos de Franju são as cenas e não os planos, coisa característica do cineasta demoníaco"*.

Em Portugal, Franju foi durante anos coisa de cineclubes. E nos anos 60 ainda *Le Grand Méliès*, por exemplo, continuava a ser regularmente exibido neles. Das longas-metragens (oito ao todo) a distribuição comercial trouxe cinco até nós. Dos reflexos provocados pareceu-nos importante recordar aqui as classificações que os críticos da revista "Imagem" (n.º 36, Jan./Fev. de 1961) atribuíam a *Os Muros do Desespero* de Franju. Vale a pena chamar a atenção para as "estrelas" que dois deles, hoje realizadores também, Seixas Santos e António-Pedro Vasconcelos, deram ao filme. Colocava-o Seixas Santos à frente de *Anatomia dum Crime* de Preminger e ambos o tinham como superior a *Bruscamente no Verão Passado* de Manckiewicz. Para além do que nestas classificações sempre se joga de táctico, o quadro da crítica da "Imagem" é sinal da admiração discreta que de certo modo foi a que a crítica e os meios cinéfilos nacionais lhe dispensaram.

2. É regra indagar-se, de um cineasta, que filiação é a sua: a que expressamente aceita, como a que involuntariamente denuncia. Nos textos deste catálogo defende-se — justamente na nossa opinião — que o Expressionismo (em especial a sua vertente judaica: Lang e Murnau) e o Surrealismo (que, diz Franju, tem em Buñuel o seu único representante) são as grandes correntes inspiradoras do autor de *Les Yeux sans Visage*. Da primeira retirou o gosto pelo demoníaco e à segunda deve a vertente fantástica da sua obra. Ora, o determinar-se uma filiação tem os seus riscos. Implicitamente que seja, encerra uma

quadro da crítica

FILMES * REALIZADORES	A. C.	A. B.	A. S. S.	A.-P. V	E. G. P.	E. S.	E. C.	J. B.	M. V. C.
Os Espiões Henri-Georges Clouzot	*	*	***	**	***	*			●
Os Inúteis Federico Fellini	**	***	**	***	**	***		***	***
Os Evadidos Francesco Maselli	**		***	*	***			***	***
O Último Comboio para Gun-Hill John Sturges	**	*	●	*	O	**		**	*
O Velho e o Mar John Sturges				O	P	●			O
A Casa dos Sarilhos Ramón Comas	**	*	*	*	**	*		*	*
Os Muros do Desespero Georges Franju	**	*	***	**		**			*
Sonatas Juan-António Bardem	***	***	**	**		**			***
A Vingança Juan-António Bardem	**	**	●	*		**			**
Anatomia dum crime Otto Preminger	●	*	**	***	O	**		*	●
Uma certa Mulher Sidney Lumet	●		●	●		*			●
Raízes de Oiro Delmer Daves			**	●		*			*
Tempo Impiedoso Joseph Losey	**	**	***	***		***			**
A meio da Noite Delmer Mann	●		P	O		P			
As Colinas da Ira Roberl Aldrich	P			P		P			P
Bruscamente no Verão Passado Joseph L. Manckiewicz		●	*	*	O	*		*	●
Quem é aquela Garota? Gerge Sidney	**	**		**		**			

TÁBUA DE VALORES

P — Péssimo
O — Mau
● — Sem interesse
* — Com interesse
** — Bom
*** — Muito Bom
★ — Obra-Prima

A. C. — Adelino Cardoso
A. B. — Alberto Bravo
A. S. S. — A. Seixas Santos
A.-P. V. — António-Pedro Vasconcelos
E. G. P. — Edgar Gonsalves Preto
E. S. — Ernesto de Sousa
E. C. — Eurico da Costa
J. B — José Borrêgo
M. V. C. — Manuel Villaverde Cabral

Franju
e Gérard Philip
(Rodagem de T.N.P.)

Thomas, l'Imposteur

obra no já dito, indicia as suas dependências, o volume das suas repetições. Legítimo, mas porventura castrador se não se conceder ao mesmo tempo análise e crédito ao que faz de um cineasta, mais do que mero praticante do jogo e ofício cinematográfico, um criador.

A revolução que o cinema, e desde logo as curtas-metragens, de Franju traz é a clara consciência (e sua comunicação ao espectador) de que o espaço cinematográfico tendo o real como diferencial, não o imita contudo. Documentário sim, mas já o matadouro de *Le Sang des Bêtes* goteja, mais do que o sangue, uma nova luz, do mesmo modo que *Hôtel des Invalides* personifica o espaço e os objectos que o compõem, transformando-os em verdadeiros actores por obra e graça de um notável trabalho de câmara (os espantosos *travellings* que se detêm apenas quando alcançam a profundidade de um pátio ou a vertigem de um infindável corredor) e da montagem. Godard dirá o mesmo, a propósito de *La Téte contre les Murs*, quando fala desse "romântico travelling *ao longo dos muros do asilo psiquiátrico de Amiens, iluminados por Schuftan, como unicamente Rudolph Maté havia sabido fazê-lo no* Vampyr *de Dreyer*". O espaço aparece assim dotado de uma invulgar força dramática que deriva não só dos contrastes plásticos que Franju deve a Murnau, mas também do facto de ser ele o gerador *inquietante* do movimento, quando por norma o espaço é no cinema pano de fundo passivo onde o movimento se vem inscrever. O espaço não é o que possibilita a presença: *o espaço está presente*. Mesmo nas suas *Chroniques de France*, série de curtas emissões televisivas, reafirma-se esse elemento característico do estilo de Franju. Em *Le Marché aux Puces* o mercado é ele mesmo actor, senhor do drama (circulação dos objectos e dos desejos), agente de uma beleza tomada em flagrante delito. Em *Paris, Gare de l'Europe* os cais

vazios são viagens prometidas e os carris são as linhas de fuga de um tempo que se busca, mas quem sabe se definitivamente perdido.

O espaço-actor, o espaço-presença liga-se intimamente com o conceito de insólito dominante na obra de Franju. Do mesmo modo que o espaço não assinala a sua diferença através da irrealidade, mas tão só porque se torna presente, o insólito não nasce da extravagância: nasce da evidência do real. Godard, sobre *La Tête*: *''Procura o insólito a todo o custo, porque o insólito é uma convenção e, atrás dessa convenção há que regressar, também a todo o custo, a uma verdade original. Se procura a loucura por trás do realismo fá-lo porque para ele o único meio de redescobrir o verdadeiro rosto do realismo é encontrá-lo por trás dessa loucura''*.

Como não recordar aqui a cena de *Thomas l'Imposteur* em que do meio dos escombros surge o terrível galope de um cavalo com as crinas em chamas? Insólito que mais ainda mostra o carácter fantasmagórico da cidade arrasada. Carácter fantasmagórico ou relâmpago terrível que ilumina a noite dos horrores e da ignomínia que a guerra sempre traz?

Por isto, por este espaço animado (animal), por este insólito que no permanente diálogo, com o que a nossa cultura é, se forja, foi que Franju se fez cineasta maldito. Por essas coisas o re-visitamos hoje e, também, pelo prazer de ver cumprir-se o que em 1959 Godard profeticamente anunciava: *''Reprovar-lhe uma estética derivada, senão do cinema mudo, pelo menos do cinema dos anos trinta... seria uma reprovação no mínimo curiosa. Dá como resultado que* La Tête contre les Murs *é cinema velho. Mas quem pode afirmar que este cinema velho de hoje não será o cinema de amanhã?''*

M. S. Fonseca

La Tête Contre les Murs

Hôtel des Invalides

Le Sang des Bêtes

da obra: poética e solidão

Talvez seja pena que a carreira de Georges Franju como realizador tenha começado, de facto, em 1949 (após o que parece ter sido um falso começo, quinze anos antes, quando ele e Henri Langlois co-realizaram *Le Métro*), com o avassalador *Le Sang des Bêtes*, um filme que, até hoje, tem sempre deixado o público perplexo — nas palavras de Jean Luc Godard — perante "a carne embebida em sangue que escorre do écran". Começando com imagens anódinas, ou com aquilo que Méliès teria chamado "vistas agradáveis" de um subúrbio parisiense, embalando o espectador na sensação de uma confortável familiaridade ao observar um tranquilo terreno baldio, um bloco de apartamentos, uma feira com mercadorias espalhadas sob um céu cinzento, *Le Sang des Bêtes*, esgueira-se depois pelas umbreiras proibidas de um matadouro para testemunhar espantado e em dolorido desespero (um cavalo branco deixando-se graciosamente cair sobre os joelhos, com uma pistola apontada à cabeça) a rotina da matança que inunda o écran com um mar de sangue e de cadáveres mutilados e ainda em contorsão.

É pena, não tanto porque com esta explosão de raiva ferozmente lírica Franju (nascido em 1912) tenha alcançado um padrão difícil de igualar, quanto mais de ultrapassar (de facto, nas doze curtas-metragens que fez posteriormente entre 1950 e 1958, apenas o igualou uma vez, com *Hôtel des Invalides*, em 1952), mas porque ela o estabeleceu com uma enganadora reputação de documentarista social. Ele transformou *Poussières* (1954), uma curta metragem patrocinada com o intuito de dar a conhecer um novo dispositivo de segurança contra a poluição nas fábricas, numa implacável acusação contra as más condições de trabalho. Transformou *En Passant par la Lorraine* (1950), uma narrativa turística para louvor das maravilhas dessa região, numa chamada de atenção para a perigosa ameaça dos acidentes na indústria, mostrando operários girando descuidadamente sobre os ombros grandes barras de aço em brasa, como rotina normal de uma fábrica de fundição. Fez *Hôtel des Inva-*

lides como um documentário objectivo sobre o museu de guerra e hospital dos veteranos de Paris que, de algum modo (insidiosas justaposições de um busto de Napoleão sobre um aleijado numa cadeira de rodas, de uma armadura sobre um homem sem uma perna) se transformou num ataque corrosivo à guerra e à deturpação da memória que permite que as pessoas a glorifiquem. Conseguiu mesmo dar um toque amargo, se bem que indefinível, de anti-clericalismo a outra narrativa turística, *Notre Dame, Cathédrale de Paris* (1957), não focando insistentemente as filas de cadeiras vazias que lá encontrou, mas simplesmente desviando o tempo que devia dedicar às imagens de postal ilustrado, para o dedicar à tristeza das "pedras mortas", arrancadas aos pináculos e às gárgulas e que jazem esquecidas por trás da catedral, e aos pombos que por vezes esbarram contra os muros indiferentes: "Feridos, morrem de fome".

No entanto, Franju é essencialmente um poeta, não um polémico. Ao contrário dos documentaristas ingleses dos anos 30 — mas dentro da tradição lírica francesa que se estende desde o *Ménilmontant* de Dimitri Kirsanoff até *Nuit et Brouillard* de Alain Resnais, passando por *Aubervilliers* de Eli Lotar — o seu objectivo não é o de apresentar problemas e sugerir soluções, mas o de abrir os olhos das pessoas para as realidades mais negras que se escondem sob a superfície das aparências. Não é, por exemplo, vegetariano; e *Le Sang des Bêtes* não é um grito de revolta contra o barbarismo de quem come carne, nem uma exigência de métodos mais humanos (o matadouro funciona com uma eficiência fria e competente), nem sequer um apelo à piedade (os grandes olhos ansiosos de uma ovelha podem sugerir que sabe que vai morrer, mas Franju unir-se-ia com certeza ao Buñuel de *O Anjo Exterminador* no seu escárnio aos humanitários, que, com toda a delicadeza, vendam os olhos dos animais que vão abater). A única coisa que o filme condena é a hipocrisia, a hipocrisia daqueles que comem carne, que preferem ficar na ignorância: se se come tem de se saber e tem de se *aceitar*. De um modo cruel, Franju força o espectador a ver, com olhar fixo e sem pestanejar, a crueldade, até que, gradualmente, acontece uma estranha metamorfose e ele descobre a beleza do horrível. O écran enche-se de uma sensação de reconciliação e já não importa se o carniceiro que começa a cantar "La mer" de Charles Trenet enquanto um mar de sangue escorre pelo chão, o faz num momento de suprema indiferença ou de perfeita ternura.

Hôtel des Invalides

La Première Nuit

A atitude de Franju em todas as suas curtas metragens resume-se nitidamente na epígrafe de *La Première Nuit* (1958): "Só precisamos de um pouco de imaginação para que a mais banal das acções fique impregnada de um significado inquietante, para que o décor da vida quotidiana seja gerador de um mundo fantástico". Parte, por outras palavras, da realidade mundana, e usa-a para sondar ecos perturbadores, espinhosas *correspondências*, repentinos clarões de iluminação poética. Assim, *La Première Nuit*, especialmente interessante porque foi a última curta-metragem de Franju antes de se lançar no seu primeiro filme de fundo e a única que conta uma história fictícia, começa com "a mais banal das acções": crianças que enchem a rua saindo do Metro, a caminho da escola. Uma menina sorri fugidiamente ao menino rico, abandonado na prisão da sua limusine com motorista privado. Nessa tarde, a limusine volta a passar pela estação de Metro de regresso da escola, a menina desaparece no Metro e o menino aproveita uma paragem momentânea para se esgueirar em perseguição da sua quimera de amizade, procurando-a em vão até se perder nesse estranho novo mundo (para ele, ainda que não para nós) de escadas que mergulham, de corredores cheios de ecos, de comboios que correm e passageiros cheios de pressa. As escadas rolantes param então de repente, a estação fecha e (para nós, embora talvez não para ele) a sensação de estranheza intensifica-se: ratos que correm pelos túneis desertos, centelhas que revelam figuras indefinidas curvando-se sobre as linhas, um guarda que passa de bicicleta num silêncio fantasmagórico e que desaparece no labirinto de corredores. Exausto, o menino acomoda-se para dormir, para sonhar com o amor e a amizade quase alcançados mas irremediavelmente perdidos, enquanto dois comboios fantasmas balouçando suavemente, eroticamente, lado a lado, se encontram por um momento, separando-se depois para sempre por caminhos diferentes; um sonho premonitório e perfeitamente justificado na sua fantasia poética pela dolorosa sugestão de solidão transmitida por Franju na sequência inicial.

Ironicamente, Franju apôs a epígrafe atrás citada (escrita por Boileau e Narcejac) a *La Première Nuit* por recear que o público interpretasse mal a sua passagem da realidade à fantasia. As incompreensões haviam de vir mais tarde, não com esse filme de uma limpidez transparente, nem sequer com nenhuma das suas curtas metragens, mas com os seus primeiros filmes de fundo; e melhor seria, talvez, que Franju tivesse guardado a epí-

grafe explicativa para *La Tête contre les murs* (1958), invertendo a sua proposta de modo a sugerir que, daí em diante, o seu trabalho partiria, em traços largos, não da realidade para a fantasia, mas da fantasia para a realidade. Talves tivesse assim evitado que a sua reputação entre a crítica tivesse virtualmente mergulhado até ao zero, depois daquilo que se convencionou considerar como o seu abandono de todos os princípios e de toda a seriedade, para passar a explorar a fórmula dos calafrios de terror hollywoodiano com o seu segundo filme de fundo *Les Yeux sans Visage* (1959).

O problema não foi imediatamente evidente com *La Tête contre les Murs*, porque esse era um filme que podia ainda ser considerado como um documento social, ''uma crítica'', como disse Georges Sadoul, ''aos métodos medievais e mesmo bárbaros ainda em uso em certos hospitais franceses para doentes mentais''. No entanto, se abordamos o filme sob este aspecto ficamos, na melhor das hipóteses, com meias verdades e com algumas questões embaraçosas: não só a razão porque os métodos de tratamento neste asilo são tão absurdamente primitivos, mas também por que razão um rapaz aparentemente saudável pode ser internado apenas pelo que diz o pai, irritado porque o rapaz lhe saqueou a secretária e deliberadamente destruiu alguns documentos importantes.

Franju não se deu ao trabalho de actualizar os factos médicos e legislativos do romance de Hervé Bazin (escrito em 1949 mas cuja acção decorre no início dos anos 30), porque, para aquilo que lhe interessava, essas questões eram tão completamente académicas quanto o facto de François Gérane (Jean-Pierre Mocky) ser ou não ser louco. ''Nele'', conforme escreveu Cocteau sobre a falsa morte de Thomas l'Imposteur — e Cocteau pode reivindicar o direito de ser o anjo guardião que paira sobre a obra de Franju — ''a ficção e a realidade identificam-se''. Isto não pretende sugerir que François *enlouquece* enquanto está no asilo, à semelhança do herói jornalista de *Schock Corridor* de Samuel Fuller; significa antes que, porque a sua busca de ternura e amor neste mundo o leva a bater em vão com a cabeça contra uma parede de tijolos, é forçado a retirar-se desse mundo e a refugiar-se numa intensa raiva interior. ''És a imagem da tua mãe... violento, cruel, louco'', grita o pai ao surpreender François numa patética tentativa de afirmar a sua necessidade de atenção — adjectivos que pouco têm a ver com o seu crime ou o seu comportamento conforme nos foram mostrados, mas que *passam a ser* adequados quando se apercebe que perdeu toda a esperança.

O filme abre com um toque de irreprimível e vibrante *Angst*. Numa paisagem de dunas escarpadas e rochosas, François, ao volante da sua motorizada, quase choca com um rapazinho que passa, provocando por pouco um acidente. A sensação obsessiva desta cena pode apontar para uma loucura incipiente, mas o vibrante e ameaçador rufar de tambores que acompanha a sequência na pista sonora provoca uma associação mais exacta: as Bacantes que se vingam do poeta no *Orphée* de Cocteau. E a negra noite que se segue, em que François parte em busca do dinheiro que lhe dará a possibilidade de continuar a sua existência de *blouson noir* ávido de emoções — a negra noite da alma, quase o poderíamos dizer, com a casa junto ao mar, a rapariga que surge da água, o infernal clube de jazz com as suas lânguidas lésbicas e a sua música ensurdecedora, o grupo de árvores que se erguem como esqueletos sinistros sobre a casa do pai, a própria casa cuja silhueta se desenha no céu negro com a ameaça gótica do covil de Drácula — é quase como a vingança do mundo natural contra François pela sua incapacidade de seguir, tal como Orfeu, os mandamentos da poesia. Porque, pairando algures nas orlas desta Odisseia venal, acenando tão enigmaticamente quanto a Princesa de Cocteau, está Stéphanie (Anouk Aimée), a rapariga que ele encontrou nas dunas, cuja promessa de infinita ternura e amor ele só reconhece tarde de mais: no momento mágico, quase no fim do filme, em que lhe desaperta o cinto e descobre simultaneamente a possibilidade do amor e a sua impossibilidade. "Um único gesto que dura três segundos", como escreveu Godard, "e toda uma cena de cinco minutos é por ele impregnada, justificada, adquirindo com ele o seu ritmo plástico...".

As cenas no asilo, que constituem todo o bloco central do filme, têm um tom completamente diferente, embora comecem por um plano (noite escura, faróis que varrem os muros do asilo, de novo o rufar os tambores de *Orphée*) que continua o melancólico chiaroscuro das cenas de Paris. Aqui tudo é uma desordem ordenada, um mundo, à semelhança de *Snake Pit*, de loucura convencional. Só que os quartos nus, os enfermeiros vestidos de branco e os doentes que se arrastam de olhar parado em vários estádios de retraimento nada têm que ver com a essência real, *poética* do asilo. Uma linha férrea em miniatura serpenteia pelo chão, qual relíquia de uma remota infância; as pombas esvoaçam inutilmente contra as barras da gaiola num aviário de jardim; uma rapariga de etérea beleza canta na capela com uma

Les Yeux sans Visage (cartaz)

voz cortante, à semelhança da espada de um anjo que cai ao descobrir um suicida. Imagens de inocência, piedade e dor: são essas as qualidades que François descobre dentro de si no asilo; qualidades de uma pureza infantil, inaceitáveis pelo mundo exterior e condenadas, portanto, a serem parte da loucura, obrigando-o inevitavelmente a regressar após a fuga, a aperceber-se de que o inferno é sempre o inferno. A verdadeira acusação do filme é de que a sociedade, tal como o Dr. Valmont (Pierre Brasseur), não faz qualquer tentativa para compreender, para aceitar aquilo que sai da norma. Sem interesse e sem surpresa, Valmont vê um dos seus doentes cortar com uma serra a cara de um homem e outro, um dócil epiléptico, ser levado ao suicídio por não ver maneira de realizar o seu sonho de fuga para viver junto ao mar.

Até certo ponto, *La Tête contre les Murs* joga um jogo duplo, porque foi rodado num verdadeiro asilo e faz um certo esforço para assentar numa base realista verosímil. Mas com *Les Yeux Sans Visage*, Franju parte de um argumento tão levianamente fantástico que facilmente se pode comparar a qualquer das loucuras hollywoodianas destinadas a Boris Karloff ou a Bela Lugosi. O Dr. Genessier (de novo Pierre Brasseur), responsável por um acidente de automóvel em que a cara da filha, Christiane, ficou completamente desfigurada, dedica-se febrilmente a experiências com enxertos de pele para tentar de algum modo remediar o mal feito à filha. Entretanto Christiane (Edith Scob), alimentando a esperança vã de que a sua beleza lhe será restituida, percorre a casa com uma máscara de cera de uma sinistra beleza, sofrendo desilusão após desilusão, à medida que as sucessivas experiências vão falhando; a fiel assistente de Genessier, Louise, (Alida Valli) percorre o Quartier Latin a procura de raparigas bonitas que são depois assassinadas para lhes ser extraída a pele da cara; e numa extraordinária sequência final, iluminada por uma incandescente chama de beleza, terror e loucura, a vítima revolta-se contra o seu algoz, solta os cães sobre o pai e caminha livre pela noite, a cara desfigurada, visível apenas aos cães deitados a seus pés e à pomba que lhe repousa no ombro.

É neste filme que começamos a notar o papel chave que as janelas desempenhem nos filmes de Franju. Quer as consideremos como limiares de um outro mundo, à semelhança dos espelhos de Cocteau, quer se abram sobre o "vazio assombrado" que Franju disse uma vez

existir por detrás da fachada de um edifício destruído pelas chamas, são guardiões da sua visão, quase que recortadas na luz ou nas trevas que a rodeiam como gaiolas que escondem um qualquer terrível segredo. Em *Les Yeux Sans Visage*, por exemplo, a imagem de abertura é um longo travelling que segue na noite uma imagem fantasmagórica que se perde no escuro, enquadrando depois Louise, vista através do pára-brisas do carro que conduz, limpando o vidro com a mão e espreitando com ansiedade a estrada. Na cena inicial de *Judex* (1963), enquanto o banqueiro Favraux consulta um detective privado sobre uma carta de ameaça que recebeu, a câmara gira lentamente até enquadrar uma janela que revela um mundo encantado, onde a sua frágil filha, toda vestida de branco e prestes a ser vítima das suas maquinações, passeia num relvado inundado de sol aguardando, trémula, o seu destino. Em *Thomas l'Imposteur* (1965), no fim do baile que é a sequência de abertura do filme e que constitui o último gesto de desafio da alta sociedade perante o exército alemão invasor, a câmara gira de novo para uma janela, que, desta vez, é apenas uma moldura negra e opaca durante um interminável momento, qual máscara das negras visões de horror que aguardam Thomas e a Princesa de Bormes no campo de batalha.

Em *Les Yeux Sans Visage*, a cena vista através do pára-brisas é um momento sórdido e angustiante em que Louise, nitidamente cheia de repulsa até à ponta dos dedos cuidadosamente cobertos de luvas pretas, se desfaz do corpo de uma das vítimas de Genessier num local isolado. Flutuante, nocturna, *soignée* na sua gabardine de plástico negro e lenço pela cabeça enquanto, de carro, espreita a sua presa, ela é a Morte de Cocteau e os seus acólitos de motociclo reunidos numa só figura; e, a certa altura, quando conduz uma vítima ao santuário de Genessier, o seu carro chega mesmo a parar numa passagem de nível que faz estranhamente lembrar a entrada de *La Zone* em *Orphée*. Talvez mais que qualquer outra coisa, as portas duplas que ligam a garagem ao Santuário privado do laboratório de Genessier são o eco do espelho com secções que se dobram como portas no quarto de Orphée: quando Christiane vê Louise entrar no Laboratório, a sua cara (filmada atrás da janela do carro, atrás do qual se esconde) é uma máscara impenetrável, de tal modo que agora é ela, mais do que Louise, quem lembra a Princesa de Cocteau; e quando finalmente entra no laboratório, onde irá descobrir os horro-

res que farão explodir a sua revolta, fá-lo deslizando sem esforço e sem movimento aparente, tal como Orphée ao encontro da morte em *La Zone*.

"Quanto mais tocamos o misterioso, tanto mais importante é sermos realistas", disse uma vez Cocteau discutindo o seu ódio aos efeitos "poéticos"; e o misterioso sopro de poesia que atravessa *Les Yeux Sans Visage* vem precisamente do facto de Franju extrair ao seu material fantástico um realismo duro e persistente. A frieza esterilizada da morgue onde Genessier identifica um cadáver desconhecido como sendo o da filha para que a polícia a julgue morta; a normalidade da rua em frente à Sorbonne, onde Louise espera as suas vítimas estudantes; a dureza fria e científica das sequências dos enxertos de pele; nestes e noutros pequenos pormenores identificáveis, tais como o golpe repugnante do bisturi que Christiane acaba por mergulhar no pescoço de Louise (pescoço já marcado — outro apontamento concreto — por uma das anteriores operações de Genessier, mas que um colar de pérolas, tão apertado que quase o parece estrangular, tornou de novo belo), Franju constrói uma sólida base para o espantoso crescendo de puro horror que termina, tal como *Le Sang des Bêtes,* com uma estranha sensação de reconciliação.

Desta vez, a vítima escapa ao cutelo do assassino, à custa, talvez, da sua sanidade mental. Mas se Christiane está louca no momento em que deambula por entre as árvores banhadas pelo luar, no plano final, está, pelo menos, em paz, liberta da sua máscara e do seu tormento e alcançou a tranquilidade num outro mundo, sob a protecção dos animais que libertou para velarem sobre ela.

Esta intervenção do mundo natural, já prenunciada em *La Tête contre les Murs,* transforma-se na essência sobrenatural de *Judex*, um "remake" do clássico serial de Feuillade sobre um banqueiro perverso e o misterioso vingador que surge para proteger os interesses da sua filha desprotegida, que Franju transformou num deslumbrante e mágico conto de fadas sobre o conflito entre o bem e o mal. O simbolismo primorosamente controlado deste filme, preto sobre o branco, surge do modo mais natural pela oposição entre o branco luminoso usado por Jacqueline e as meias pretas da perversa Diana Monti; pela ternura com que Judex embala na mão a pomba morta antes de lhe dar de novo vida, enquanto abre caminho por entre os convidados, todos metamorfoseados, como o próprio Judex, por estranhas máscaras de pássa-

Pleins Feux sur l'Assassin

Les Yeux sans Visage

ros, na festa em que implacavelmente abate o banqueiro; pela textura fabulosamente contrastante da fotografia de Marcel Fradetal; mas, sobretudo, pelo papel partidário assumido pelos animais nesta guerra do mal contra a inocência.

Quando Diana Monti e o seu cúmplice Moralès raptam Jacqueline, adormecida com narcóticos, as duas silhuetas vestidas de negro que se esgueiram pela estrada escura e cheia de sombras param de repente no momento em que quatro lobos da Alsácia surgem silenciosamente da noite. Sem uma palavra, pousam o corpo de Jacqueline e fogem, voltando-se para trás e vendo um dos cães estacado imponentemente sobre o corpo, com uma das patas erguidas em forma de protecção e bênção. Neste caso, Franju coloca o mundo natural em auxílio de Jacqueline, defendendo-a, enquanto dorme, dos espíritos maléficos que povoam os pesadelos. Nada se diz, os cães não ameaçam nem rosnam. Diana e Moralès reconhecem simplesmente que têm de obedecer às leis de uma hierarquia natural e retiram-se derrotados para as trevas de onde vieram.

A presença maléfica do castelo em *Pleins Feux sur l'Assassin* (1960), proliferando malignamente cadáveres quando é submetido ao insulto de uma representação de "*Son et Lumière*" com o intuito de reunir fundos monetários; a enorme árvore que estende os ramos para o céu, qual sentinela de guarda ao quarto em que Thérèse é encarcerada depois de tentar envenenar o marido em *Thérèse Desqueyroux* (1962); as flores a quem Albine confia o seu desejo secreto em *La Faute de l'Abbé Mouret* (1970) e que a embalam enquanto prepara em êxtase a sua própria morte. Mesmo quando esbarra com um argumento intratável de Boileau e Narcejac (*Pleins Feux sur l'Assassin*), ou com a necessidade de interpretar, pelo menos nominalmente, Mauriac e Zola (*Thérèse Desqueyroux* e *La Faute de l'Abbé Mouret*), Franju permanece fiel a si próprio, utilizando o cinema como uma janela que se abre sobre uma visão mágica em que o mundo natural está ao serviço dos inocentes na sua tentativa de se arrancarem a uma realidade intolerável e caminharem para um sonho de liberdade. Mas foi quando encontrou Cocteau para *Thomas l'Imposteur* que as suas preocupações se colocaram ao serviço de um tema inatacável — os horrores da guerra — e o resultado foi uma maravilhosa evocação da imagem da guerra para Cocteau: um animal monstruoso que espera em silêncio para começar a sua tarefa de destrui-

ção, o momento em que finalmente se rasgarem os véus do romantismo e do mistério.

Todo o filme tem a beleza plangente de um sonho que, tal como o estilo lapidar de Cocteau, tem uma dupla face. Durante a visita a Rheims, no meio de um bombardeamento feroz, Thomas, que tem 16 anos e partira para a guerra em busca de romantismo, heroísmo e aventura, corre em exaltação por entre as explosões, passando por casas desventradas pelas bombas e transformadas em carcaças vazias, observando espantado a catedral que lentamente se desmorona, qual navio bombardeado, num amontoado crescente de fumo e pedras desagregadas, até encontrar a Princesa de Bormes, trémula e apoiada a um muro, olhando horrorizada os corpos mortos de uma mulher e do seu filho. As emoções contraditórias despertadas pelo bombardeamento (o seu lado espectacular e os seus horrores) são aqui soberbamente diferenciadas e do mesmo modo identificadas no momento em que Thomas, confuso, ouve a Princesa implorar-lhe que a leve dali.

Porque, se é verdade que a Princesa começa a aperceber-se da realidade da guerra, Thomas continua envolto na segurança dos seus sonhos. Ela, observa aterrorizada os homens mutilados que são picados com uma forquilha para ver qual deles tem ainda um resto de vida que valha a pena salvar; ele, brincando feliz com o revólver, dispara contra a sua própria imagem reflectida num espelho abandonado, delicado com o ribombar de artilharia que responde do horizonte.

Inevitavelmente, quando parte para a sua primeira e última missão, lá nas estranhas neblinas e na lívida luz das explosões que iluminam a terra de ninguém, Thomas fica encantado ao descobrir que o seu sonho existe, que a guerra é real. Pára como um criança maravilhada perante o relógio que ainda trabalha no pulso de um homem morto; e é abatido pelas balas de uma patrulha alemã. O epitáfio de Cocteau a este pequeno soldado apanhado entre o sonho e a realidade — "Nele, a ficção e a realidade identificavam-se" — podia igualmente aplicar-se à visão de Franju como cineasta.

TOM MILNE
(in "Cinema, A Critical Dictionary",
Richard Roud, Secker & Warburg, Londres, 1980.
Tradução de Rui Santana Brito)

Les Yeux sans Visage

um expressionismo frio

As preferências cinematográficas de Franju expressam as suas próprias afinidades: "Perguntaram-me qual era o cinema mais intensamente poético, e eu citei Buñuel; qual era o mais belo cinema de terror, e eu citei Murnau; qual era o cinema mais intensamente plástico, e eu citei Lang".

Ele próprio sente-se próximo de alguns dos filmes expressionistas da Idade de Ouro Alemã, especialmente os da "Escola judaica", Murnau e Lang. Uma vez disse: "*Caligari* é execrável, Murnau é *genial*".

A atmosfera de realismo no terror que ali o seduz está próximo da sua própria atmosfera de realismo na tragédia e, na verdade, os seus directores de fotografia favoritos, Fradetal e Schufftan, formaram-se ambos naquela escola. As afinidades fortalecem a sensação de que a transmutação atmosférica do mundo pelo seu estilo se liga com a tendência expressionista. O expressionismo permanece fora de moda, na nossa época "fria", a menos que exprima o absurdo. Algumas palavras sobre o expressionismo podem clarificar a sua importância para Franju.

Entre os críticos de cinema, o expressionismo é tradicionalmente considerado como a negação do realismo. O termo recorda os imensos estúdios da U.F.A., tão hermeticamente protegidos da luz do dia como o cérebro do sonhador, com os seus cenários construídos, as suas intrigas arquétipas ou míticas, tudo aquilo que pareceria contrariar os interesses sociais e as filmagens de exteriores de Franju.

Mas Murnau antecipou a capacidade de Franju em transformar exteriores: muito de *Nosferatu* foi filmado nas ruas de Hamburgo, e *Tabu* consiste largamente em material de exteriores. Em França, a tendência expressionista manteve-se intimamente ligada com o realismo: Jean Epstein, nos anos 20, passou do expressionismo aos documentários, e a sua *La Chute de la Maison Usher* combina cenários expressionistas com material de exteriores num interessante efeito. Nem é acidental que o argumento de Mayer para *The Last Laugh* apresente todas as características de Zavattini, mas com um uniforme em vez de uma bicicleta. No contexto da litera-

tura e da pintura, o termo expressionista pode evocar a estridência ocasionalmente adolescente ou sentimental com que alguns artistas alemães, entre cerca de 1890 e 1930, sustentaram conflitos cósmicos e metafísicos, muitas vezes, como consequência, ignorando, simplificando ou caricaturizando os processos e determinações sociais para lá de qualquer compreensão.

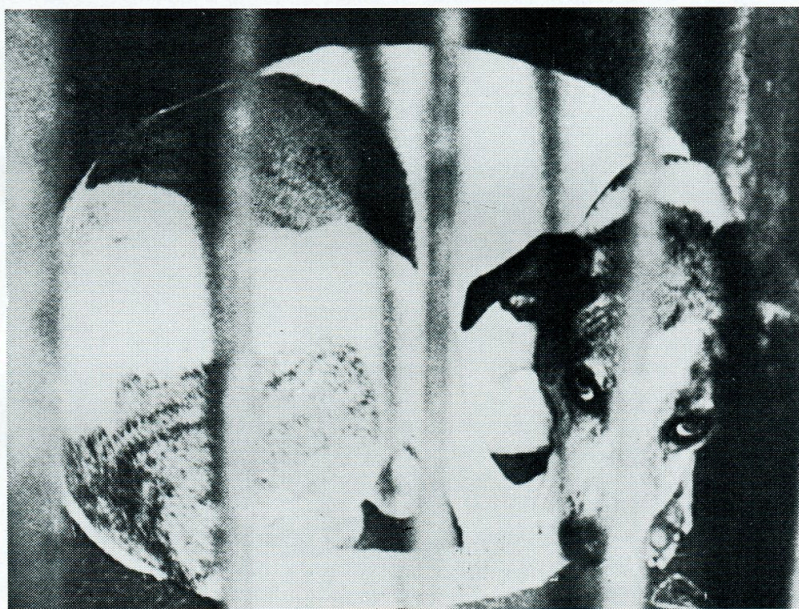
Este expressionismo pode também ser considerado como o derradeiro romantismo, o que na era de Bismarck e Krupp já não podia escapar para a comunhão com a natureza, os sonhos esfumados de decadência, ou as regiões do puro espírito, isto é, o simbolismo. Por isso, era destilado quer para princípios metafísicos — as forças do destino ou da natureza, ou um apocalíptico neo-cristianismo — quer para apaixonadas mediações com a sociedade. Neste caso, tornou-se um paralelo romântico ao marxismo — por vezes um rival, por vezes um aliado.

As formas generalizadas ou estilizadas através das quais os problemas sociais eram evocados poderão, por vezes, ter reflectido mais preocupações egoístas que sociais, mas mesmo então o grau de falibilidade ou inexactidão não era maior do que aquele que se verifica entre o nosso Teatro do Absurdo e as nossas actuais experiências a que ele se refere. E se a intensidade com que os processos sociais são transformados em imagens de pesadelo sugere, por vezes, uma malignidade privada de inspiração, o facto é que a sociedade que inspirou este trabalho de sonho conduziu ao pesadelo real do terceiro Reich.

O expressionismo francês surge iluminado, ou diluído, pelos interesses impressionistas e por uma marca mais realista (tal como no caso do realismo francês contra o romantismo alemão), mas o expressionismo também teve os seus marginais, como Artaud. No mesmo sentido em que o expressionismo é para-romântico, Dada e o surrealismo podem ser considerados, entre outras coisas, como para-expressionistas: Dada é uma paródia delirante e decrépita da idiotia convencional; o surrealismo permite um derramamento de todos os elementos psíquicos que a sociedade exclui e tenta desagregar.

Se, *reculant pour mieux sauter* (1), o expressionismo redescobre o espaço interior, é para encontrar as bases psicológicas para uma nova sociedade, construí-la segundo uma profunda necessidade psicológica, uma esperança para-expressionista.

Uma vez mais, a preocupação com a sociedade rea-

Thomas,
l'Imposteur

Mon Chien

parece. Não é acidental que os surrealistas se tenham aliado com os comunistas e rompido, com eles e entre eles próprios, no que se refere a alternativas políticas. Se, hoje em dia, o Teatro da Crueldade é para-expressionista, e o Teatro do Absurdo é para-Dada, Robbe-Grillet pode ser descrito como um romancista do absurdo, apenas de si próprio.

O realismo poético francês dos anos 30 tem a sua ressaca expressionista em *L'Atalante* e *Zero de Conduite*, de Vigo, no simbolismo poético de Prévert e nas pesadas *grisailles* (2) industriais de Carné que se fundiram em obras-primas como *Le Jour se Léve* e *Quai des Brumes*.

Franju continua esse idioma e tonalidade. Na verdade, ele quase pertence a essa geração: nasceu sete anos depois de Vigo, três depois de Carné. O seu *Mon Chien* é escrito por Prévert; a música para *Le Sang des Bêtes* e *En Passant par la Lorraine* é do colaborador de Prévert, Kosma.

Qualquer geração de artistas produz, não só o seu próprio idioma, mas também a sua iconografia própria, e as imagens de Franju são uma sobrevivência dos anos 30.

As barcas que se repetem nos seus filmes são como irmãs silenciosas e cativas de *L'Atalante* de Vigo.

Os pombos circundando *L'Hotel des Invalides*, ou morrendo de frio entre as gárgulas de *Notre Dame*, os pombos caindo nos braços de Christiane no final de *Les Yeux sans Visage*, os corvos pressagiando a doença, e o mocho que é a encarnação da alma do castelo em *Pleins Feux sur l'Assassin*, recordam os pássaros dos filmes e poemas de Prévert. Tanto em Prévert como em Franju, a figura da criança repete-se como encarnação da inocência não puritana, amoral.

Cronologicamente, no entanto, os contemporâneos mais próximos de Franju são Clouzot e Clément, que se afirmaram no cinema no início dos anos 40, e o realismo negro dos seus filmes evoca o deles — embora trágico, mais do que cínico. Mas o seu estilo altamente opressivo, a sua ênfase na dor, recorda um outro cineasta realista que também tem uma grande dívida para com o expressionismo.

Kanal e Ashes and Diamonds de Andrzej Wajda partilham com os filmes de Franju uma atmosfera fatalista, um ritmo lento, uma sensação de heróis perdidos em armadilhas labirínticas, e uma qualidade visual que evoca permanentemente a frase inventada por Aldous

La Tête contre les Murs

Nuits Rouges

Huxley para descrever Swift: ''a visão excremencial''.

Se o expressionismo alemão era histérico, o de Franju é obsessivo. As sementes da sentimentalidade teutónica sobre pureza, inocência e redenção, versus o demoníaco e o corrupto, surgem de modo suficientemente claro nos fetiches da inocência de Franju, mas só um dos filmes (*Mon Chien*) é abertamente sentimental e num sentido muito menos radical. As forças da pureza nunca assumem um papel messiânico; os contrastes nunca se tornam maniqueístas, uma vez que a acção implica todos em todos os vícios impuros e medíocres e em todas as virtudes. A pureza não tem aqui, evidentemente, nada que ver com os seus sentidos na moral cristã de virgindade, altruísmo, desinteresse, etc.. Refere-se antes a potencialidades de ternura, de que Edith Scob é tão frequentemente a encarnação. Com os seus olhos atentos e gentis, a sua testa de criança, os gestos delicadamente maternais das suas mãos, ela é a personificação da música melodiosa. Parece-se, ao mesmo tempo, com uma criança, um pássaro, uma mãe; a sua ternura é, nela própria, ao mesmo tempo erótica e angélica.

Na verdade, para falar dela como um símbolo é sugerir qualquer coisa bastante mais esquemático do que a delicadeza que a torna tão subtil e misteriosa como Giuletta Masina ou Louise Brooks, uma Kwan-Yin para a Kali de Barbara Steele.

Certamente, a chave da ternura erótica não é típica do moderno cinema e tem a sua quase derradeira celebração no écran no *Moonrise* de Borzage; uma vez mais, os filmes de Franju revelam o seu arcaísmo, a sua nostalgia. ''Como Cocteau diz de Tomás — cito de memória — ''Ele não sabia nadar nem patinar, mas podia dizer: estou a nadar, estou a patinar. E toda a gente o tinha visto no gelo ou nas ondas''. Edith Scob tem o mesmo dom... Ela é preciosa. É uma figura mágica. Dá realidade ao irreal''. Mas se, para Franju, esta ternura erótica é a luz do mundo, a afirmação não inclui nenhuma mistificação, nenhum escapismo, nenhuma metafísica, nenhum optimismo.

RAYMOND DURGNAT
(In ''Franju'', Studio Vista, Londres, 1967.
Tradução de João Lopes).

---

(1) *Em francês no original. (NT)*
(2) *Em francês no original. (NT)*

o cinema segundo franju

Pleins Feux sur l'Assassin

o estilo de fritz lang

Lang traduzindo (ou não) Thea Von Harbour parece continuamente sonhar com uma justiça e equilíbrio superior.

Tratando no princípio de contos e lendas à maneira da escola alemã de então, o grande realizador alemão não pode já, apesar das suas disposições sociológicas, aplicar à humanidade, considerada como árbitro de si mesma, a sua mania de igualdade, nem impôr a sua vontade de reforma ao realismo da ditadura judiciária. Simbolista e extra-terrestre o autor da *Morte Cansada* põe neste filme e pela primeira vez o eterno problema que a balança figura. Esta obra filosófica conta-nos a história de uma jovem (Lil Dagover) cuja grandeza de alma triunfará de mil emboscadas e que no fim de uma terrível prova vergará a autoridade celeste.

Afirmando assim o julgamento de Deus como protótipo e como exemplo, Lang, no seu segundo filme *Mabuse, O Jogador*, passa à agressão por intermédio de um cientista niilista. E *Metropolis* dá-lhe a ocasião de operar sobre o conjunto, sobre um mundo organizado, a cisão que coloca o homem face à sua realidade. É o primeiro estádio da evolução sociológica do tema...

Cinco anos depois, tendo-se reservado, no momento próprio, opôr a justiça às leis que a determinam, revela--nos a ideia fixa do tribunal. Mas de um tribunal aberto, face à qual todas as causas serão ouvidas e graças ao qual Fritz Lang se imiscui na actualidade que ataca frontalmente.

A luta organizar-se-á de agora em diante em terreno descoberto contra o oficial representante, a autoridade, contra a autoridade ao seviço da justiça, contra a justiça regida pelas leis, contra as leis abrigando os privilégios, a tradição, a estupidez.

Tribunais, onde terão sede competências de todos os tipos, serão instituidos; decretos, códigos, regras serão revistos e muitas vezes darão lugar a argumentos violentos, por consequência repreensíveis: e os extraviados, os enfermos e os ladrões, rejeitados para as margens da sociedade, terão por missão construir uma outra.

Lang simpatizará sempre com o homem de baixa condição, qualquer que seja a sua perversidade e na medida em que, por não importa que meio, esse homem tenha combatido os dogmas de uma civilização embrutecida.

Ser-nos-à necessário chegar à obra falada, *Matou* (já que não poderia ser questão para as obras menores realizadas entre *Metropolis* e *Matou*), para encontrar confirmação daquilo que afirmo. Conhecendo o estado de espírito do grande cineasta e apesar da sentença de morte pronunciada contra o sádico (que me parece ser uma sentença de concessão), notar-se-á que não somente Peter Lorre dispõe de um defensor, mas que se pode defender a si próprio em termos que não deixarão de tornar responsável uma sociedade incompreensiva e fechada. Menos preocupado em evocar a desculpa do seu estado mental que, em altas instâncias, constituiria uma circunstância atenuante, do que em mostrar as suas chagas à luz do dia, Lorre revelar-se-á ao mundo da burguesia e da burocracia que o olha como triste símbolo da criação. No fim do filme, o "Vampiro" é arrancado aos juízes improvisados para comparecerem diante de um tribunal regular, mas não sendo os magistrados, segundo Lang, qualificados para a arbitragem, o seu veredito não será conhecido.

Prosseguindo a sua obra destru-constructiva, agressiva e crítica, Fritz Lang reeditará do velho e terrível *Doutor Mabuse* um *Testamento* que, segundo a expressão mesma do filme, constitui um Evangelho (segundo São Mabuse) tendendo a lutar contra os preconceitos, o embrutecimento e as injustiças fundamentais por um sistema de sanções muito enérgicas.

De notar que ainda nesse caso, e por causa da sua loucura, o culpado (Klein-Rogge) está marcado pela impunidade (Mabuse escapa à guilhotina graças ao manicómio) e beneficia, como percursor de uma moral autêntica, da estima revolucionária.

Liliom (segundo Molnar), contudo, conduz-nos ao período histórico idealizado pela justiça do céu. Preferimos o suicídio à prisão, Liliom Zadowski evitará, ele também, a intervenção dos homens de toga e é no céu que um comissário angélico e competente o reabilitará aos nossos olhos moral e socialmente.

Penso que o exemplo de *Fúria*, o último parto da produção de Lang, e mal nascido na minha opinião (mas isso são outras contas), está demasiado fresco na memória para que nos seja útil pôr em relevo as preocupações juridicas que nele passam. Alguns viram no filme um

Matou,
de Fritz Lang

Metropolis,
de Fritz Lang

protesto contra o linchamento, pela minha parte vejo nele também um requisitório contra a prisão arbitrária, responsável de fundo pelas consequências dramáticas que dela derivam.

Seja como for Spencer Tracy declarando diante dos juízes: *''Mataram em mim a crença na justiça''*, resume uma das preocupações que fazem a originalidade e a força da obra de Lang.

planificação: princípios

O essencial de um argumento bem construido, bem planificado é evidentemente ser estabelecido segundo regras imutáveis de relação de imagens, de sucessão de planos, de medidas rítmicas, etc. É necessário contudo reconhecer as narrativas de Lang uma noção que ele foi o primeiro a aplicar — tanto quanto sabemos — desde 1921, quer dizer numa época em que os melhores se limitavam a seguir o desenvolvimento ordinário da narrativa ou procuravam o alargamento artístico no expressionismo da interpretação ou no impressionismo da câmara.

Quero falar da planificação *intuitiva* cujo exemplo mais simples se situa na abertura da *Morte Cansada*.

> Abertura em iris... Sobre um cruzamento frente ao qual aparece um homem.
> Fundido encadeado... sobre uma moita...
> Uma diligência no caminho...
> Sub-título: *não importa onde, não importa quando, um par amoroso em viagem de núpcias.*

É tudo, que mais seria necessário aliás, para prever que assim justaposta, a diligência, deslocando-se no espaço, será constrangida a reencontrar o homem na estrada?

Obtido pela disposição condicional dos planos, situação no espaço relevando unicamente da planificação, o caso citado acima não é isolado. A prova está na recordação que nos fica do começo de *Matou* que pede ao espectador uma bem interessante colaboração, no sentido em que o trabalho intuitivo da sua parte, ordenado e dirigido, deveria tocar os limites da emoção dramática.

Porque se após uma hora de atraso anunciada no relógio, se podia ainda esperar o regresso da pequena Elisa, se em seguida à visão insistente do seu prato e da

sua cadeira abandonada, se podia apenas esperar, devo dizer que no momento em que a câmara fica sobre o vão da escada é impossível admitir que a criança voltará ainda para casa da mãe. A visão desse vão tão íngreme, tão pobre, tão sombrio, é decisiva. Prevê-se: nunca mais a pequena Elisa voltará a subir a escada e os acontecimentos que se seguem confirmam os nossos pressentimentos. Mas neste sistema comportando diferentes aplicações, podemos encontrar certos mecanismos que, contrariamente ao acaso examinado acima, age já não pelo relato, através do raciocínio, mas pela ruptura narrativa, através do reflexo.

Talvez esse movimento tenha sido inovado na *Morte Cansada* (cena do albergue), encontramo-lo em todo o caso, além das passagens já citadas, em *Matou* (cena de chegada da polícia à cave), no *Testamento do Dr. Mabuse* (cena do anfiteatro), etc.

a realização

a este subtítulo acrescento: O DÉCOR

Se os *Nibelungos* parecem depender de concepções propriamente cénico-teatrais das mesmas ligadas à escolha do décor, deveremos esquecer que este monumento da lenda transposta se submete inteiramente às regras essenciais do cinema e a um trabalho de câmara cuja sobriedade em nada atenua a acção afectiva? Poderá pensar-se que um teatro, por mais bem equipado que fosse, conseguiria dar desta tema uma visão comparável? Espero pelo décor que venha igualar em força evocadora a imagem filmada do tesouro dos Nibelungos entrando na corte do castelo de Worms (força que é unicamente função do ângulo de tomada de vista em plongée), ou a visão magistral (porque em plano afastado) da caça na floresta e aquele outro inolvidável da pluma da ave caindo ao *ralenti* e fendida sobre a espada de *Sigfried* (grande plano). Puros produtos da objectiva, intraduzíveis por qualquer outra coisa que não seja o olho artificial da câmara.

E porque sistema material se poderia transportar para as tábuas de um teatro tudo aquilo que faz a atmosfera mesma do filme! A petrificação dos seres, a ambiência vaporosa das florestas, a grandeza do plaino ardente...

Assim que *Matou* saiu, os críticos não deixaram de considerar a cena do tribunal como um defeito no filme

e, reconhecendo-a embora como particularmente dramática, negavam-lhe qualidades cinematográficas, julgando que essa cena não tinha outra razão de ser senão o efeito pelo efeito.

Será que um tal despojamento, numa imagem, de forças estáticas e decorativas poderia agir sobre a emotividade pública com tanta força, se não fosse o argumento final lógico, inevitável, a consequência mais cínica do que teatral de todas as forças animadas e imóveis?

Não se pode negar que as reminiscências cínicas sejam gritantes na obra de Fritz Lang: o *"Vejo três agentes ciclistas"* de Liliom (cena do túnel) que se encontra no *Matou* quando o jovem mendigo, lançado na peugada de Peter Lorre, diz ao cego: *"Estou a vê-lo, parou, lá vai outra vez"*, são exemplos bastante significativos e da melhor tradição cénica, mas porque é que uma cena *cénica* não seria *cinematográfica?*

Intitulei este artigo *O estilo de Fritz Lang*. São portanto todos os elementos componentes deste estilo que serão examinados aqui, mas se o procedimento é acessível à análise, os imponderáveis sentem-se, mas expõem-se mal. É necessário, por isso, muitas vezes tomar dos factos aquilo que neles é mais evidente. A obra espiritual de Lang mostra um cuidado primordial: *a busca de energia*. Esta investigação está na origem de certas criações que, com *Metropolis* ou *Mulher na Lua*, lhe forneceram, pelo livre campo da antecipação, um teatro de operações para espectáculos explosivos.

Não me vou deter sobre certos fragmentos carregados de força que, como a inundação de *Metropolis* ou a partida do foguetão interplanetário de *Uma Mulher na Lua*, estão entre os mais belos momentos do cinema de sempre. Há uma observação a fazer, contudo: todos os acontecimentos espectaculares de caracteres violentos e criminais foram explorados por Lang e patetizados ao extremo limite. As inundações (*Metropolis*, *Mabuse*); as explosões (*Os Espiões*, *Mabuse*); os incêndios (*A Morte Cansada*, *Fúria*).

O *décor* de Lang é um grande actor. Olhai a imagem da vitrina do ortopedista, situada no meio de *Matou* e face à qual o vampiro se detém, espreitando uma rapariguinha.

Esta vitrina, notável graças a uma espira negra e branca que gira até ao infinito e cujo movimento giratório é contrariado pelo de uma flecha que sobe e desce com regularidade, é um detalhe decorativo significativo do estilo de Lang. Tal como a vitrina com o manequim

Desejo Humano,
de Fritz Lang

Matou, de Fritz Lang

despido da *Ópera dos Três Vinténs* era típica do estilo de Pabst e a vitrina da modista do *Chapéu de Palha de Itália* simbólica de René Clair.

a interpretação

O extremismo na atitude, a energia fundamental na expressão, o nervosismo no gesto são as bases sobre as quais repousa para Lang o sistema de interpretação. É difícil determinar as personalidades exploradas ou descobertas por ele. Seja como for, o encanto horripilante mas atractivo de Brigitte Helm, o magnetismo de Bernard Goetze, a potência de Klein-Rogge, a força de Peter Lorre, marcam uma vontade de impôr pela violência menos actores de talentos variados, do que personagens-forças seleccionadas por medida. O que realmente reclama dum físico um certo poder radiante activo (Rogge--Mabuse) ou passivo (Sidney-Fury). É sem dúvida difícil encontrar actores cuja personagem se enquadre exactamente com o papel, mas trata-se também de rejeitar as práticas inaceitáveis do conservatório, fortes em elocubrações "matizadas". Para Lang, com efeito, o papel não se inscreve em si mas sobre si. O cinema é, afinal, menos uma arte de exteriorização do que de exterior, pouco importando a sinceridade de um intérprete desde que ele faça verdadeiro, mas verdadeiro absolutamente.

E reenvio à incarnação do personagem da morte que Goetzke realizou em 1921 e que é uma resposta magistral aos que confundem a "verdade aparente" com "a aparência da verdade".

Um arrombador de cofres-fortes, por exemplo, não é no conjunto mais notável do que o primeiro académico que apareça. Só as suas mãos são particulares à sua profissão. Por isso é a elas e só a elas, que incumbe a tarefa da interpretação (*M*, o arrombador de cofres-fortes).

É certo que o cuidado com a verdade está marcado nos detalhes da chancela pessoal do autor cujo estilo representa. Notámos já as afinidades de Lang com a ralé — se é que há ralé, quando a honorabilidade é o pior — mas devemos notar que tudo bem pensado, não se trata de simples afinidade, sentimento insuficiente para justificar a glorificação do roubo e do crime. Ora, sem distin-

ção, Lang diviniza por assim dizer a gatunagem, da qual tem a mais alta opinião e devemos fazer-lhe a justiça de ver que nunca os intérpretes dessa súcia foram vulgares, fracos ou indolentes.

Frequentemente até, certos intérpretes estão revestidos de um verniz aristocrático de que Lang se apaixona e é assim que um tal chefe de bando será mostrado de luvas negras (*M*) ou sob a silhueta cruel, muito "jovem de boas famílias", de um crápula distinto. E quando o grosso da figuração está reunido, essa massa inteligente organizada, admiravelmente organizada... dá uma tal impressão de força e de raça que a sua omnipotência não pode ser posta em causa.

Indivíduos voluntariosos, conjunto potentemente magnífico, voltamos sempre ao mesmo ponto: a Energia, a Energia espiritual e física, que toca algumas vezes o coração e sempre os nervos.

Esta rubrica poderia mesmo chamar-se *Os nervos em franja*.

Recordo-me de um simples movimento de intérprete, um sinal, um gesto: Sylvia Sidney angustiada bate com os punhos na cabeça (*Fúria*).

Este gesto que reencontramos, executado da mesma maneira, ao mesmo ritmo de golpes na mesma posição encarquilhada dos dedos, desde *A Morte Cansada*, passando pelos *Espiões* (cena do taxi), *A Mulher na Lua* (cena do foguetão), *O Testamento do Dr. Mabuse* (cena da tipografia) não será um testemunho do espírito de precisão do realizador? A caracterização de um *parti pris* maníaco, a afirmação de concepções muito pessoais manifestados cinematograficamente por *Estilo?*

GEORGES FRANJU
(in "Cahiers du Cinema", n.º 101, Novembro de 1969. Tradução de M. S. Fonseca)

NOTA — Texto aparecido no CINEMAtographe em Março de 1937 e revisto por Franju em atenção aos leitores dos Cahiers du Cinema.

Buñuel: o único poeta
surrealista do cinema

realismo e surrealismo

Para Kyrou tudo o que é poético é realista. Posição que me parece reforçada pelo facto de Kyrou pensar, como Henry James e como eu, que a arte é antes de mais forma. E quando eu acho que tudo aquilo que é poético é realista, a nuance que nos diferencia, a Kyrou e a mim, não é mais de "forma", mas de termo: pouca coisa portanto.

Buñuel disse um dia: "Em todos os filmes, bons ou maus, para além e apesar das intenções dos realizadores, a poesia cinematográfica luta por vir à superfície e manifesta-se". Não quererá isto dizer que a poesia está, na realidade, na vida mesma dos filmes e que se trata menos de a exprimir do que não a impedir de se manifestar?

George Méliès, contemporâneo de Ferdinand Zecca, criava a partir de todas as peças o espectáculo cinematográfico, no seu estúdio de Montreuil. As suas *féeries*, as suas "apoteoses" irreais, decorativas e admiradas, tiveram imitadores e falsificadores. Méliès, como dizem os críticos de hoje a propósito de tudo, abriu as portas. Mas estas portas fecharam-se atrás dele. A varinha deste mágico quebrou-se, nesses anos que precederam a primeira Guerra Mundial, contra um rochedo que não estava hipnotizado e não obedeceu. É que o cinema desses anos pertencia já ao *décor* natural que tinha, ele também, as suas fontes miraculosas que outros pioneiros, depois de Lumière, foram descobrir.

O cinema de Méliès, que "punha a lua ao alcance da mão", não tinha os pés assentes na terra. Sublime em 1902, continuava a ser sublime dez anos mais tarde (*La Conquête du Pôle*), mas não se situava já "no seu tempo". Esse cinema do qual Méliès dizia "que comportava sempre alguns quadros fantasistas ou amáveis" podia durar. E dura. Mas porque virava as costas à realidade, deixava de poder *continuar*.

Na mesma época, Zecca filmava dramas realistas e cruéis em *décors* que eram muitas vezes de uma gritante e inquietante verdade. Chegado a velho, aperfeiçoava selos, vinhetas e bilhetes de metro com um cuidado

maníaco e ''inútil'' de fazer verdadeiro. De facto, o seu realismo fantástico era o oposto do alegre lirismo decorativo de Méliès. Zecca, esse ingénuo, esse primitivo, era poeta. Mas essa poesia, que não se conhecia, e que não conhecemos, não encantava. Zecca não procurava abrir caminho, e contudo o *frisson* (como se dizia de Baudelaire) que percorre os seus filmes é exactamente o mesmo que, vinte anos mais tarde, iria *condicionar* o surrealismo cinematográfico. Zecca é moderno: tinha chegado demasiado cedo.

O surrealismo no cinema parece-me aliar, como em Zecca, o realismo ao dramático, e o humor negro, que é seu ornamento, parece-me melhor quando vindo do elemento dramático, como em Buñel, onde o drama se torna ferozmente cómico, enquanto que a operação inversa — o cómico tornado dramático — dá lugar aos efeitos ''de ruptura'' que o espectador tende a recusar como uma regra aplicada'' ao inverso''.

Mas bastará aplicar a regra ''a direito'' para *fazer* surrealismo? Seria demasiado simples.

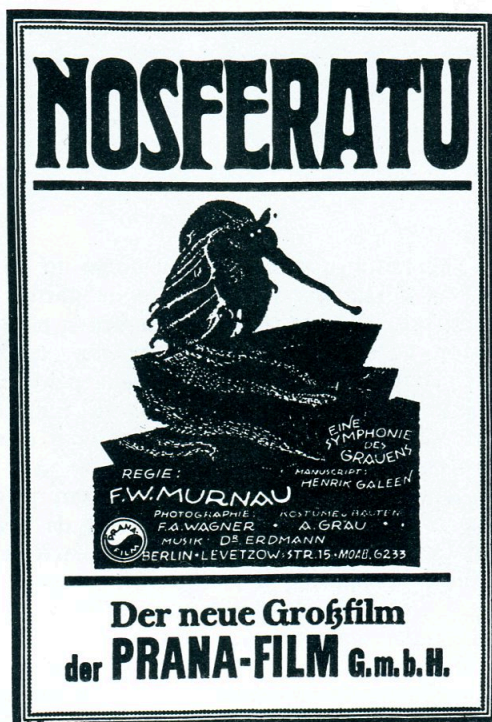
A regra, sabemos bem, é a única coisa que não escapa à análise enquanto que a arte, a *beleza*, que é a sua expressão, lhe escapa e por consequência escapa à crítica: sabemos que a análise se detém onde a beleza começa e sabemos também que a regra, que nunca é tão rigorosa como nas artes livres, permanece para o uso interno.

Eis o que nos tranquiliza: o surrealismo é uma arte livre, assume a sua liberdade e não dá a quem quer que seja, candidato ou crítico, hipótese de o dominar.

Em todos os filmes, bons ou maus, diz Buñuel, o único poeta surrealista do cinema, o maior cineasta do mundo, a poesia luta por se manifestar e isso apesar das intenções dos realizadores.

A história do cinema, com efeito, está disseminada, senão de filmes, de fragmentos de filmes, de cenas, de planos involuntariamente poéticos e surreais, e se eu falo de Zecca é porque esta noção, esta poesia, aparecem sobretudo nas obras primitivas ou nos filmes falhados, como se, correndo o risco de um passo em falso, os autores mostrassem, sem eles mesmo saberem, o que poderia ser o seu caminho.

Muitas vezes me perguntei qual era segundo as minhas inclinações pessoais e não segundo as influências recebidas, o filme mais poético do cinema e eu citaria Buñuel, o mais belo filme de terror, e citaria Murnau, o filme mais plástico, e citaria Lang.

Nosferatu, de F.W. Murnau

Le Grand Méliès

Ao terminar este artigo, a propósito do qual eu não queria deixar escapar o ponto de partida que me foi dado por Buñuel, penso que nunca o plástico, nunca o terror, nunca a poesia, nunca o acaso os fez resplandecer, concentrar, com tanta eficácia pelo realismo, e de beleza pelo surrealismo, como neste filme onde não era esperado encontrá-los: *Trépanation pour crise d'epilepsie Bravais-Jacksonnienne*.

Trata-se de um filme de técnica cirúrgica e duvida-se que o seu autor, o doutor Thierry de Martel (que se suicidou na véspera da entrada dos nazis em Paris), não visasse nem a arte nem o pavor.

A exposição deste "drama realista a cores" dividido em tempos operatórios, como se fossem "actos", a sua progressão, a sua "*mise en scéne* insólita" — o doente está *sentado* e não deitado — e sobretudo o comportamento do doente (o seu "jogo") aterrorizam tanto mais os espectadores quanto deixa de haver recurso tranquilizante à visão do doente que sofre. O sofrimento, o medo do espectador, não são partilhados. Como duvidar disso quando ao levantar-se para deixar a sala, horrorizado, prestes a esvair-se, o cirurgião-apresentador (o "narrador") precisa que este cérebro trabalhado cientificamente pelo trépano, a serra, as sondas e o escalpelo é *indolor*.

E o paciente de rosto branco e vermelho (a palidez da máscara e a tintura de iodo do crâneo) olha na objectiva, o espectador *doente* e *sorri-lhe*.

E uma vez que o desenlace desta operação é "feliz", não se poderia dizer que constitui um bom *gag* que resulta: um *gag* de humor negro?

GEORGES FRANJU
(in Georges Franju de Grabriel Vialle, Seghers, Paris, 1968. Tradução de M. S. Fonseca)

Os Espiões, de Fritz Lang

Judex

Judex

cores, valores e contrastes

Quando fiz o meu filme sobre os animais, quantas vezes me vieram dizer: ''Ah! Se fosse a cores!''. Se tivesse sido a cores teria sido um filme repugnante, pura e simplesmente, porque aquilo que as pessoas receberiam era uma sensação física, enquanto que, não sendo a cores mas a preto e branco, e podendo eu trabalhar o preto e branco, a emoção que os espectadores recebem é uma emoção — assim o espero — estética. E isto é tão verdade, aliás, que eu já não me recordo do ''Boi esfolado'' de Rembrandt, mas vejo-o ainda numa espécie de grisalha.

(Estas últimas palavras, assim como as primeiras do parágrafo seguinte, são ditas ''off'' sobre a imagem do quadro de Rembrandt).

Ao *Judex* procurei fazê-lo quase todo a preto e branco e pedi até a Fradetal — aliás isso percebe-se bem, ele adora isso — para dar a impressão que se tratava de um filme de 1925. Então, trabalhou-se muito o filme com os filtros verdes, vermelhos, neutros, cinzentos e isso era muito mais apaixonante de fazer do que se fosse a cores.

(Princípio da cena do *Judex* em que se descobre o homem com cabeça de ave. Franju volta em ''off'').

Ah! É muito realista. É de facto muito realista. (De novo em imagens):

Por exemplo, quando tive a ideia de fazer este homem com cabeça de pássaro, sabia que se ele estivesse só no terraço à beira de levantar voo e se o descobríssemos pelos pés até chegar à cabeça, a essa cabeça de pássaro, isso seria tanto mais impressionante quanto mais realista permanecesse.

(Retoma-se o citado plano de *Judex* mas desta vez seguimos o homem com cabeça de pássaro até à sua entrada na sala de baile. A música prossegue por baixo das declarações de Franju).

Estou convencido, sempre o pensei, que uma coisa não podia ser poética e por maioria de razão fantástica, quer dizer excitante, se não fosse realista. Ou surrealista, é claro, mas o surrealismo é uma forma de realismo. Max Ernst, por exemplo, que eu adoro, não o posso ver senão a preto e branco. Giorgio de Chirico: a preto e branco. É isso. Não quero dizer que... Gosto muito dos pintores de cores, mas no que toca ao cinema não os vejo a cores.

(Dois planos rápidos do *Judex:* voo das pombas. Depois). Estou muito mais perto dos valores do que da cor e penso que a cor destrói os valores, ou então é necessária uma longa habituação. Quer dizer que na vida, no fundo, não se vêem assim tanto as cores, de tal modo que quando uma cor é vistosa ela nos choca. É por isso que não as vemos. E antes que as cores atinjam a sua verdadeira definição no cinema, é preciso verdadeiramente um hábito incrível ao cinema a cores.

Só então se poderão trabalhar as cores como se trabalham os valores em preto e branco, creio. E vou mesmo mais longe: não somente prefiro os valores às cores e penso que as cores matam os valores, como até não gosto dos valores: prefiro os contrastes aos valores. Prefiro, por exemplo, a tinta do que ao tempo se chamava a película ortocromática à tinta da película pancromática. A película ortocromática era muito mais dramática, antes do mais. Em seguida os valores foram suprimidos, por exemplo o céu confundia-se facilmente — era sempre claro — confundia-se facilmente com a terra. Era muito belo. Era poético. A película ortocromática, que se encontra aliás em todos os filmes mudos, é já, pertence já, às obras de arte (o que se segue é dito em "off" sobre imagens retidas de *Paris 1900*), como os antigos na escultura. Pode dizer-se que todas as imagens ortocromáticas são belas. Não se pode dizer que todas as imagens pancromáticas sejam belas. Constato que há no cinema (Franju na imagem) noções que... não que nos escapem, porque as vemos claramente, mas que não se podem refazer. Por exemplo no *Judex* de Feuillade, creio, — que não é bom aliás — há um... não, não é o *Judex,* é um outro filme, enfim, há um velho que está à mesa e quando se desloca para o fundo do décor desaparece em negro. Quer dizer que no fundo do décor não se vê senão um vaso. Não se vê o vaso, vêem-se flores brancas. É muito belo plasticamente. Com o tempo as pessoas foram metendo subtítulos, ou quando se tratava de romances diziam: "Desapareceu na noite". Pois bem, agora já não se pode mostrar alguém que desaparece na noite. Há sempre um chefe operador que dirá: "Não posso fazer noite total". Enquanto que naquele tempo, por falta de meios, porque não havia nada para iluminar, o personagem desaparecia na noite. Ou seja, a noite não estava longe. A noite estava a três, a quatro metros. E quando ele voltava ao seu lugar na mesa, então regressava à luz e isso era muito belo. Era muito belo mas era feito por acaso. O que é comparável aos primitivos que esculpiam

Judex

todos bem. (Continua em "off" sobre imagens tiradas de *Paris 1900*).

Todas estas imagens de Paris da época de 1900, de 1900 a 1918-20, são belas, são maravilhosas, porque têm um nível de estilização e também um nível plástico de quadro. (Franju na imagem). É necessário dizer também que aquilo que eu conhecia do cinema francês, aquilo de que gosto no cinema francês mudo está de acordo com as paisagens que conhecia e que isso responde pois a uma emoção que sinto. Não conhecia a paisagem alemã, também não conhecia o cinema alemão mudo antes de... porque creio que não valia grande coisa de resto... Nunca se falou dos primitivos alemães mais interessantes. Conhecia os primitivos americanos, os primitivos franceses, mas os primitivos alemães não os conhecia. Cinema alemão que começa então verdadeiramente a trabalhar a composição artística com o Expressionismo.

(Travelling lateral que deixa sair Franju pela direita enquanto que uma cortina negra entra em campo pela esquerda. Depois abertura em fundido, sobre um plano curto de *Mabuse*. Fecho em fundido, depois Franju):

A noção de terror desfaz-se imediatamente com a cor, imediatamente.

(Plano muito curto de *Judex* onde se vê Francine Bergé, vestida de religiosa, espetar uma seringa no ombro de Edith Scob. Depois Franju):

Não quero o terror senão a preto e branco. Como fazer... O que é o terror? É o negro, são as trevas. As trevas em cor é coisa que eu não entendo.

(Travelling lateral que faz entrar pela esquerda uma cortina negra. Depois passagem, esquerda-direita, de uma fotografia tomada num comboio onde se reconhece Jean-Andre Fieschi e Andre S. Labarthe. A seguir retoma-se, mas desta vez por inteiro, a cena citada de *Judex*).

GEORGES FRANJU
(in "Cahiers du Cinema", n.º 169.
Tradução de M. S. Fonseca)

NOTA — O presente texto constitui a intervenção de Franju numa emissão televisiva intitulada Bleu comme une orange *que pretendia tratar o problema do uso da cor nas artes visuais. As indicações entre parêntesis são da autoria dos "Cahiers".*

Thomas, l'Imposteur

Thérèse Desqueyroux

a propósito de melodrama...

O melodrama não é um teatro de autor dado que não é literário, nem um teatro de arte, nem um teatro de criador. Não é também um género "explosivo" que, por definição, não deixa senão estilhaços. Jamais manifesto algum reivindicou esses espectáculos de conivência (com o público), por oposição a um teatro esteta.

Aparentemente ao alcance de todos (mas é apenas uma aparência), o "mélo" quer-se maniqueu, sentimental e popular. Falsamente "naïf", solicitando a nossa afectividade, os nossos ímpetos altruistas, eis que faz apelo ao nosso gosto de infelicidade. É a expressão cénica mais desmascarada e menos inocente que há.

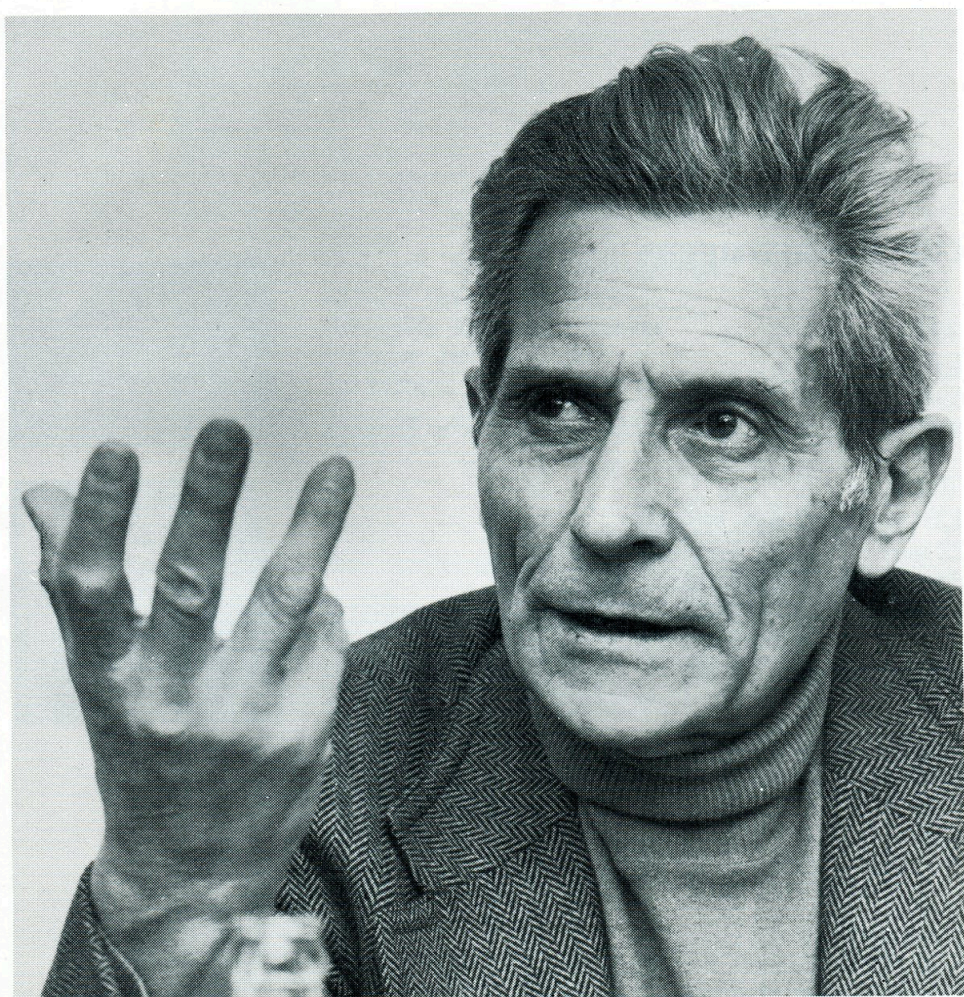
Diferencia-se do drama psicológico, sobretudo porque não se esconde através do seu jogo. É a representação do impudor.

Não existe, sem dúvida, teatro mais próximo *das* realidades, mas também mais distanciado do que, muitas vezes, nestes tempos de "reflexão", nos assombra: a nossa cultura.

O argumento original de *Dernier Mélodrame*, escrito por Pierre Brasseur e Bernard Dimey, chamava-se "Ce Soir, Théâtre". Era uma comédia irónica mais ainda do que um drama, um tema que me atraía mas que, pelo seu tratamento, não respondia senão imperfeitamente ao que eu desejava realizar: um melodrama que diria o seu nome.

Edith Scob tinha aceitado o principal papel feminino, eu retoquei o argumento.

É assim que o personagem de Edith ao entrar na minha narrativa, lhe dá acentos mais perturbadores, mais patéticos e também mais insólitos.

GEORGES FRANJU
(Inédito. Traduzido por M.S. Fonseca)

filmografia

curtas metragens

1935
LE MÉTRO
6 mn
Argumento e realização: Georges Franju e Henri Langlois

1948
LE SANG DES BÊTES
22 mn
Argumento: Georges Franju
Comentário: Jean Painlevé, dito por Nicole Ladmiral e Georges Hubert.
Fotografia: Marcel Fradetal
Música: Joseph Kosma (e canção de Charles Trenet "La Mer")
Assistente e montagem: André Joseph
Produção: "Forces et Voix de France" (Paul Legros)

1950
EN PASSANT PAR LA LORRAINE
31 mn
Argumento: Georges Franju
Comentário: Georges Franju, dito por Georges Hubert.
Fotografia: Marcel Fradetal
Música: Joseph Kosma
Assistente e montagem: André Joseph
Produção: "Forces e Voix de France" (Paul Legros)

1951
HÔTEL DES INVALIDES
22 mn
Argumento: Georges Franju
Comentário: Georges Franju, dito por Michel Simon e pelos guias do Musée des Invalides
Fotografia: Marcel Fradetal
Música: Maurice Jarre
Assistentes: Roland Coste e Michel Worms
Produção: "Forces et Voix de France" (Paul Legros)

1952
LE GRAND MÉLIÈS
34 mn
Argumento: Georges Franju
Comentário: Georges Franju, dito por Marie-Georges

Méliès e M. Lallemant.
Música: George Van Parys
Fotografia: Jacques Mercanton
Cenários: Henri Schmitt
Assistentes: Roland Coste e Michel Worms
Produção: Armor-Films (Fred Orain)
Intérpretes: André Méliès (no papel de seu pai), Mme. Georges Méliès (no seu próprio papel).

1953
MONSIEUR ET MADAME CURIE
14 mn
Argumento: Georges Franju (segundo "Pierre Curie", de Marie Curie)
Comentário: Georges Franju (dito por Nicole Stéphane)
Fotografia: Jacques Mercanton
Música: Sonata "Les Adieux" de Beethoven.
Produção: Armor Film. (Fred Orain).
Intérpretes: Nicole Stéphane, Lucien Hubert, Lucien Bargeon.

1954
POUSSIÈRES
22 mn
Argumento: Georges Franju
Comentário: Georges Franju, dito por Georges Hubert
Fotografia: Jacques Mercanton
Música: Jean Wiener
Assistentes: Roland Coste e Michel Worms
Produção: Armor-Films (Fred Orain).

NAVIGATION MARCHANDE
30 mn
Argumento: Rodolphe — Maurice Arlaud
Comentário: Georges Franju, dito por Roland Lesaffre
Fotografia: Henri Decae
Música: Jean-Jacques Grünenwald
Assistentes: Roland Coste e Michel Worms
Produção: U.G.C.

1955
A PROPOS D'UNE RIVIÈRE
27 mn
Argumento e Comentário: Michel Duborgel, Georges Franju
Comentário dito por Marcel e Jean-Paul Laporte

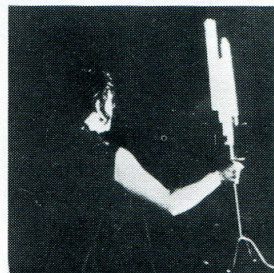
Fotografia: Quinto Albicocco
Música: Henri Crolla
Assistentes: Roland Coste e Michel Worms
Produção: Procinex (Claude Jaeger)
Intérpretes: Michel Duborgel (o pescador de salmões)

MON CHIEN

25 mn
Argumento: Georges Franju
Comentário: Jacques Prévert, dito por Roger Pigaut.
Fotografia: Georges Delaunay
Música: Henri Crolla (orquestra: André Hodeir)
Assistentes: Nicole Stéphane e Michel Worms
Produção: Procinex (Claude Jaeger), Ancinex
Interpretação: Jacqueline Lemaire (a menina), o cão "Rex" (adestrado por Marcel Lesourd).

1956

LE THÉÂTRE NATIONAL POPULAIRE

27 mn
Argumento: Georges Franju
Comentário: Georges Franju, dito por Marc Cassot
Fotografia: Marcel Fradetal
Música: Maurice Jarre
Assistentes: Nicole Stéphane et Michel Worms
Montagem: Suzanne Sandberg
Produção: Procinex (Claude Jaeger), Ancinex
Intérpretes: (nos seus próprios papéis): Jean Vilar, Maria Casarès, Gérard Philipe, Silvia Monfort, Daniel Sorano, Georges Wilson, Monique Chaumette, Jean Topart.

SUR LE PONT D'AVIGNON

12 mn
Argumento: Georges Franju
Comentário: Georges Franju, dito por Claude Dasset
Fotografia: Marcel Fradetal (Franscope-Eastmancolor)
Música: Maurice Jarre
Assistentes: Nicole Stèphane et Michel Worms
Montagem: Suzanne Sandberg
Produção: Procinex (Claude Jaeger), Ancinex.

1957

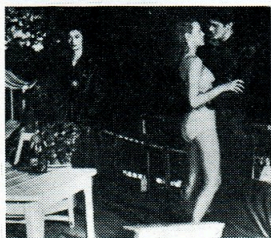
NOTRE-DAME, CATHÉDRALE DE PARIS

18 mn
Argumento: Georges Franju
Comentário: Frédéric de Towarnicki, dito por Muriel Chaney

Fotografia: Marcel Fradetal (Franscope-Eastmancolor)
Música: Jean Wiener
Assistente: Michel Worms
Montagem: Suzanne Sandberg
Produção: Argos-Films (Anatole Dauman, Samy Halfon, Philippe Lifchitz).

1958
LA PREMIÈRE NUIT
20 mn
Argumento: Marianne Oswald e Remo Forlani
Adaptação: Georges Franju
Fotografia: Eugène Schuftan
Música: Georges Delerue
Assistente: Frank Andron
Montagem: Henri Colpi
Produção: Argos-Films (Anatole Dauman, Samy Halfon, Philippe Lifchitz)
Intérpretes: Pierre Devis (o rapaz), Lisbeth Persson (a rapariga).

longas-metragens

1958
LA TÊTE CONTRE LES MURS
''Os Muros do Desespero''
92 mn
Argumento e adaptação: Jean-Pierre Mocky, segundo o romance de Hervé Bazin
Diálogos: Jean-Charles Pichon
Fotografia: Eugene Schuftan
Música: Maurice Jarre
Cenários: Louis Le Barbenchon
Assistente: Jacques Rouffio
Montagem: Suzanne Sandberg
Produção: A.T.I.C.A., Sirius, Elpénor
Delegado: Jérôme Goulvan
Intérpretes: Jean-Pierre Mocky (François Gérane), Anouk Aimée (Stéphanie), Pierre Brasseur (Dr. Varmount), Paul Meurisse (Dr. Emery), Charles Aznavour (Heurtevent), Jean Galland (Mme. Gérane), Jean Ozenne (Conde Elzéar de Chambrelle), Thomy Bourdelle (Coronel Donadieu), Rudy Lenoir (o solitário), Luis Masson (o interno), Edith Scob (a jovem louca).
Estreia em Portugal: Tivoli, 27-6-1960

1959

LES YEUX SANS VISAGE

88 mn

Argumento: Jean Redon
Adaptação: Boileau-Narcejac, Claude Sautet e Jean Redon
Diálogos: Pierre Gascar
Fotografia: Eugen Shuftan
Cenários: Auguste Capelier
Montagem: Gilbert Natot
Música: Maurice Jarre
Intérpretes: Pierre Brasseur (Dr. Genesier), Alida Valli (Louise), Edith Scob (Christiane), François Guérin (Jacques), Juliette Mayniel (Edna), Béatrice Altariba (Paulette), Alexandre Rignault e Claude Brasseur (os polícias), René Génin.
Produção: Jules Borkon

1960

PLEINS FEUX SUR L'ASSASSIN

"Luz Sobre o Assassino"

88 mn

Argumento: Boileau-Narcejac (Pierre Boileau e Thomas Narcejac)
Diálogos: Robert Thomas e Boileau-Narcejac
Fotografia: Marcel Fradetal
Música: Maurice Jarre
Cenários: Roger Briaucourt
Assistente: Serge Witta
Montagem: Gilbert Natot
Produção: Champs-Elysées Production — Jules Borkon
Intérpretes: Pierre Brasseur (Conde de Keraudran), Pascale Audret (Jeanne), Jean-Louis Trintignant (Jean-Marie), Jean Babilée (Christian), Dany Saval (Micheline), Marianne Kock (Edwige), Philippe Leroy--Beaulieu (André), Jean Ozenne (Guillaume), Serge Marquand (o palafreneiro), Lucien Raimbourg (o guarda de caça), Robert Vattier (o notário), Gérard Buhr, Georges Rollin, Maryse Martin, Georges Bever, Georges Pierre.
Estreia em Portugal: Monumental, 12-12-1961

1962

THÉRÈSE DESQUEYROUX

"O Pecado de Teresa"

109 mn

Argumento e adaptação: Claude Mauriac e Georges Franju, segundo o romance homónimo de François Mauriac

Diálogos: François Mauriac

Fotografia: Christian Matras

Música: Maurice Jarre

Cenários: Jacques Chalvet.

Assistentes: Georges Casati e Michel Worms

Montagem: Gibert Natot

Produção: Filmel (Eugène Lépicier)

Intérpretes: Emmanuelle Riva (Thérèse Desqueyroux), Philippe Noiret (Bernard Desqueyroux), Edith Scob (Anne de la Trave), Sami Frey (Jean Azévédo), Renée Devillers (Mme. de la Trave), Lucien Nat (Larroque), Hélène Dieudonné (Tia Clara), Jeanne Perez (Balionte), Jacques Monod (Me. Duros).

Estreia em Portugal: Tivoli, 13-7-1962

1963

JUDEX

"Judex, o Vingador"

100 mn

Argumento: Jacques Champreux e Francis Lacassin, segundo Louis Feuillade e Arthur Bernède (1916)

Diálogos: Jacques Champreux

Fotografia: Marcel Fradetal

Música: Maurice Jarre

Cenários: Robert Giordani

Guarda-roupa: Christiane Courcelles

Assistentes: Michel Worms e Björn-Johansen

Montagem: Gilbert Natot

Produção: Comptoir Français du Film (R. de Nesle)

Intérpretes: Channing Pollock (Vallières e Judex), Michel Vitold (o banqueiro Favraux), Edith Scob (sua filha, Jacqueline), Francine Bergé (Marie Verdier e Diana Monti), Jacques Jouanneau (Cocantin), Théo Sarapo (Moralès), René Génin (o velho Kerjean), Sylva Koscina (Daisy), Benjamin Boda (o pequeno Réglisse), Roger Fradet (Léon), Luigi Cortese (Pierrot), Philippe Mareuil

(Amaury de la Rochefontaine), Jean Degrave (o notário), Ketty France (Jeanne-Marie Bontemps), Suzanne Gossen (a directora da pensão).

Estreia em Portugal: Eden, 22-5-1964

1965
THOMAS L'IMPOSTEUR

100 mn

Argumento e adaptação: Michel Worms e Georges Franju, segundo o romance homónimo de Jean Cocteau

Diálogos: Jean Cocteau e Raphaël Cluzel

Fotografia: Marcel Fradetal

Música: Georges Auric

Cenários: Claude Pignot

Assistentes: Christian de Chalonge, Michel Worms e Björn Johansen

Montagem: Gilbert Natot

Produção: Filmel (Eugène Lipicier)

Intérpretes: Emmanuelle Riva (Princesa de Bormes), Fabrice Rouleau (Guillame Thomas), Jean Servais (Pesquel-Duport), Rosy Varte (Mme. Valiche), Michel Vitold (Dr. Verne), Bernard Lavalette (Dr. Gentil), Édouard Dermit (Capitão Roy), Hélène Dieudoné (a tia, Mlle Thomas), Jean-Roger Caussimon (o Bispo), Sophie Darès (Henriette de Bormes), Edith Scob (uma enfermeira), Gabrielle Dorziat (a cartomante), Michel Laclos (um oficial), e a voz de Jean Marais.

1970
LA FAUTE DE L'ABBÉ MOURET

100 mn

Argumento, adaptação e diálogos: Jean Ferry, segundo o romance homónimo de Émile Zola

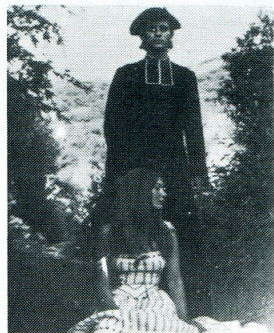
Fotografia: Marcel Fradetal (Eastmancolor)

Música: Jean Wiener

Cenários: Théo Meurisse

Assistente: Barnard Queysanne

Montagem: Gilbert Natot

Co-Produção: Stephan Films (Vera Belmont), Films du Carrosse, Valoria-Films (Paris), E. Amati--New Films Produtions (Roma).

Intérpretes: Francis Huster (Serge Mouret), Gillian Hills (Albine), Ugo Fausto Tozzi (seu tio, Jeanbernat), André Lacombe (o Irmão Archangias), Margo Lion (La Teuse), Tino Carraro (Dr. Pascal), Lucien Barjon (Bamberousse), Sylvie Fait (Rosalie).

1973
NUITS ROUGES
"Noites Vermelhas"
105 mn
Argumento, adaptação e diálogos: Jacques Champreux
Fotografia: Guildo Renzo Bertoni (Eastmancolor)
Concepção Musical: Georges Franju (Requiem: Hector Berlioz)
Assistentes: Jacques Faber, Pascal Para
Montagem: Gilbert Natot
Co-Produção: Terra-Film-S.O.A.T.
Delegado: Raymond Froment
Interpretação: Jacques Champreux (o homem sem rosto, aliás o Hindou, Mlle. Ermance, Edouard Bonnet), Gayle Hunnicut (a mulher), Gert Froebe (Comissário Sorbier), Patrick Préjean (Séraphin Beauminon), Joséphine Chaplin (Martine Leduc), Clément Harrari (Dr. Dutreuil), Ugo Pagliai (Paul de Borrégo), Raymond Bussières (o comprador), Pierre Collet (grande mestre dos Templários), Henry Lincoln (professor Petrie), Yvon Sarray (Albert, o doméstico), Enzo Fisichella (inspector Florent), André Jaud (Inspector Lenfant), Mag Avril, Marcel Hauriac.
Estreia em Portugal: Estúdio (Porto), 27-2-1980

televisão

1965
LES RIDEAUX BLANCS
30 mn.
Sketch francês do filme: Un Instant de la Paix
Argumento e diálogos: Marguerite Duras
Fotografia: Marcel Fradetal
Assistentes: Michel Worms e Björn Johansen
Música: Georges Delerue
Montagem: Geneviève Winding
Produção: Régie Française de Cinéma (Henri Polad) para Norddeutscher Runfunk (Hambourg)
Intérpretes: Hélène Dieudonné (a velha senhora), Michel Robert (a criança).

Três emissões da série "Pour le Plaisir"
(Produção: Roger Stéphane et Roland Darbois, O.R.T.F.):

1966

RENCONTRE AVEC FANTOMAS

Entrevista de Marcel Allain por Georges Franju.
Documentação: Jacques Champreux
Assistente: Michel Worms.

1967

EIFFEL, MAGICIEN DU FER

Entrevista de M. Le Grain-Eiffel por Georges Franju
Assistente: Michel Worms

1968

AMIES, VILLE OUVERTE

Texto e voz: André Malraux
Assistente: Michel Worms
Música: Iannis Xenakis

1970

Quatro episódios da série
LE SERVICE DES AFFAIRES CLASSÉES

Co-Produção: O.R.T.F. — Technisonor — Radio-Canada
Segundo a novela de Roy Vickers (título genérico homónimo).
Equipa comum aos quatro filmes:
Fotografia: Marcel Fradetal
Assistentes: Michel Worms e Björn Johansen
Montagem: Roger Iklett
Banda Sonora: Roland de Candé
Intérpretes: Benoît Girard (Inspector chefe Tarrant),
Roger Pelletier (Inspector adjunto Ascain).

UNE CHANCE SUR UN MILLION

Adaptação e diálogos: Guy Haurey

L'ENNEMI INTIME

Adaptação e diálogos: Pierre Nivolet
Interpretação complementar: Henri Serre

LE COFRE AUX SOUVENIRS

Adaptação e diálogos: Marcel Moussy

UN CHIEN DE SA CHIENNE

Adaptação e diálogos: Guy Haurey

1971

LA LIGNE D'OMBRE

90 mn.

Argumento, adaptação e diálogos: Georges Franju e Louis Guilloux, segundo "La Ligne d'ombre" e "Un Sourire de fortune" de Joseph Conrad.

Fotografia: Marcel Fradetal
Cenários: Jean Mandaroux
Guarda-Roupa: Sylvie Poulet
Banda sonora: Roland de Candé
Assistente: Bernard Queysanne
Montagem: Gilbert Natot
Intérpretes: Jean Babilée (Capitão Marlow), Roger Blin (Burns), Kuth Grosskurth (Alfred e Ernest Jacobus), Luis Masson (Ransome), Tino Carraro (Capitão Giles), Raymond Jourdan (o médico) Margo Lion (a governanta), Jacques Bernard (Gabriel), Jacqueline Parent (Alice), Jean-Paul Tribout, Ham Chau Luong, Martine Chevallier, Sylvie Fait, Yoland Brécourt, Jean Lemaître, Paul Panyalaskskana.

1974

NUITS ROUGES

Folhetim em oito episódios de 56 mn. cada
Produção: Terra-Film — Televisão Francesa
A mesma ficha técnica que a do filme NUITS ROUGES

Título dos episódios:
1 — La Nuit du voleur de cerveaux
2 — Le Masque de plomb
3 — Les Tueurs sans âme
4 — La Mort qui rampait sur les toits
5 — La Marche des spectres
6 — Le Sang accusateur
7 — Le Rapt
8 — Le Secret des Templiers

1976
LA DISCORDE

90 mn. aproximadamente
Realização, adaptação e diálogo: Georges Franju, segundo *La Conversion* de Jean-Louis Curtis.
Fotografia: Marcel Fradetal
Intérpretes: Francis Bergé, Daniel Gélin
Produção: FR3: Marseille (série Cinéma 16)

1978
LE DERNIER MÉLODRAME

70 mn. aproximadamente
Realização: Georges Franju
Argumento e diálogos: Bernard Dimey, segundo uma ideia de Pierre Brasseur.
Adaptação: Georges Franju
Fotografia (cores): Marcel Fradetal
Cenários: Michel Blaise
Som: Paul Sportiche
Música: Albert Lévy
Montagem: Fernard Mannella
Produção: FR3 Marseille (série Cinéma 16)
Encarregada de Produção: Céline Baruch
Intérpretes: Michel Vitold (Larémolière), Raymond Bussières (Frédéric), Edith Scob (Lilette), Juliette Mills (Maria), Luis Masson (genro), Bernard Dimey (Alphonse, o dono da tasca), Jean-Yves Gautier (''Tignasse''), Emmanuel Galiero (Pierrot), Yvette Cachiard (Julie), e com a participação dos habitantes de Vals-les-Bains, Vinezac e La Chapelle-sous-Aubenas.

Série
''CHRONIQUES DE FRANCE''

Produção: Pathé-Cinéma. Temas curtos de 6'30'' destinados à difusão no estrangeiro.

1965
LES JARDINS DE PARIS
LA TOUR DE MONSIEUR EIFFEL
LE MARCHÉ AUX PUCES

1966
MODERN' STYLE

1967
LES GARES DE PARIS
LE MUSÉE D'ARROMANCHES
LA TAPISSERIE DEBAYEUX
PORT-ROYAL DES CHAMPS

1968
LA MAISON DE LA CULTURE
DE GRENOBLE
L'ARC DE L'ÉTOILE
LA NORMANDIE DE MARCEL PROUST

1969
STRASBOURG
L'AFFICHE

1972
EMMANUELLE RIVA

1976
PHOTOS-SOUVENIRS DE MADELEINE
RENAUD
GEORGES MELIÈS RACONTÉ PAR SON
FILS

Georges Franju

programa

Junho-Julho de 1982 no
Cinema Quarteto

Sessões às 21.30 h. Filmes em versão original.

Junho

28 — Le Sang des Bêtes (1948)
Hôtel des Invalides (1951)
Monsieur et Madame Curie (1953)
Poussières (1954)
La Première Nuit (1958)
(curtas-metragens)

29 — La Tête Contre les Murs — "Os Muros do Desespero" (1958)

30 — Les Yeux Sans Visage (1959)

Julho

1 — Thérèse Desqueyroux — ''O Pecado de Teresa'' (1962)

2 — Judex — ''Judex o Vingador'' (1963)

3 — Thomas l'Imposteur (1965)

4 — La Faute de l'Abbé Mouret (1970)

5 — Nuits Rouges — ''Noites Vermelhas'' (1973)

6 — Le Dernier Mélodrame (1978)

Thérèse Desqueyroux

La Tête contre les Murs

índice